InterDanza

[noviembre 2016 // no. 36 // año 4 // Coordinación Nacional de Danza]

Directorio

Carmen Bojórquez
Editora

Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo

Yazmín K. González Guzmán
Diseño editorial

Daniel Lugo
Gestión de archivo fotográfico

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coodinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector administrativo
Charleen Durán
Subdirectora del Programa Nacional de Danza
Gabriel Torres
Coordinador de producción
Martha Herrera
Subdirectora de vinculación escolar y atención al público

Foto de Portada
Minerva Hernández Trejo

Editorial

El verdadero odio es el desinterés y
el asesinato perfecto es el olvido.

Georges Bernanos

Mucho camino se ha andado en la manera en que quien se dedica a la danza dialoga con sus pares, con su cuerpo y con su arte. Si el Primer Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza, Visiones Contemporáneas desde la Escena hubiera sido 20 años atrás, seguramente las preocupaciones hubieran girado en torno a temas más cercanos a las prácticas como metodologías de enseñanza, modelos de composición coreográfica, iluminación y escena, etc., aspectos que si bien tienen un peso importante en la creación dancística, no representan el sentir profundo del por qué y para qué hay quienes con pasión se dedican a la danza.

Registrar lo sucedido en el Primer Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza 2016 con la publicación de las ponencias correspondientes a la mesa 2 “Poéticas y nuevas prácticas en los dispositivos de la escena contemporánea” y a la mesa 3 “Epistemología de la complejidad en la performatividad dancística”, es dejar la huella de la construcción siempre cambiante de este arte como memoria para el futuro.

Contenido

02 **EDITORIAL**

05 **INTRODUCCIÓN**
Por Luis Conde

07 **PONENTES MESA 2**
Poéticas y nuevas prácticas en los dispositivos de la escena contemporánea

09 **EL POTRO AZUL:**
una aproximación a la recuperación, la reconstrucción y la conservación del patrimonio coreográfico colombiano
Por Raúl Parra Gaitán

15 **NOCIONES DE DANZA PUNK**
Por Rosa Andrea Gómez Zúñiga

19 **DESEO Y TRAVESÍA UNA POSIBILIDAD DE CREACIÓN**
Por Juliana Spínola

25 **PONENTES MESA 3**
Epistemología de la complejidad en la performatividad dancística

27 **PENSAR EN MOVIMIENTO:**
Resultados del Primer Coloquio Universitario de Danza y Filosofía
Por Giroscopio: Danza + Filosofía

31 **LENGUAJES HÍBRIDOS Y MEDIACIONES EN LAS POÉTICAS DEL CUERPO**
Por Gloria Mendoza y Alicia Sánchez

39 **WARBURG Y LA DANZA:**
resquebrajamientos y flujos entre poéticas del cuerpo vivo
Por Luis Conde

45 **Perspectiva para pensar la complejidad restringida desde la hibridación entre performatividad y el cruce de paradigmas de la danza de nuestro tiempo**
Por Jorge Gutiérrez Salazar

Introducción

Por Luis Conde

Es de valorarse que en la actualidad se alimenten los mecanismos, los procesos y las maneras en que la producción de obra y de teorías en las artes escénicas se comunican entre sí. Paradójicamente, con estos vínculos se ha instaurado una división de ámbitos que hace difícil la transferencia de cargas emotivas y conocimientos generados en y acerca del acontecimiento escénico. En esta compleja relación pendular, que genera sus movimientos desde el punto de la misma experiencia humana, la danza tiene mucho que problematizar.

Con la inquietud de abordar estas complejidades, Alonso Alarcón y Alicia Sánchez se dieron a la tarea de organizar el Primer Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza VISCESC, llevado a cabo en el contexto de la tercera emisión del Encuentro Nacional de Danza. De este coloquio se derivaron 5 mesas temáticas, 3 conferencias magistrales y 19 ponencias seleccionadas por un comité científico integrado por Alejandra Ceriani (Argentina), Lorena Hurtado (Chile), Nahomi Bonilla Sainz (México), Soraya Vargas Rojas (Colombia), Verónica Alvarado (México), Alicia Sánchez (México), Alonso Alarcón (México) y el que esto escribe.

Con el ánimo de expandir estas experiencias, en el número anterior de *Interdanza* presentamos las participaciones correspondientes a la mesa titulada "Nuevos modelos de gestión, producción y/o movilidad de la danza", así como el texto de la conferencia magistral "Filosofía del arte contemporáneo: Filosofía de la danza contemporánea", impartida por Verónica Alvarado. Siguiendo con el orden de contenidos en el coloquio, en esta segunda entrega presentamos las mesas "Poéticas y nuevas prácticas en los dispositivos de la escena contemporánea" y "Epistemología de la complejidad en la performatividad dancística".

La primera de estas nos acerca a un conjunto de modos diferentes de pensar y hacer discurso desde la danza. Con su artículo, Raúl Parra Gaitán plantea una visita a los distintos sustratos históricos, estéticos, metodológicos que participan de la creación y recuperación de una obra dancística, tomando como caso específico *El potro azul.* ¿Qué interviene en la construcción de sentidos con el cuerpo, de qué manera se transmiten y una vez ocurridos, cómo se restituyen?, son algunas de las preguntas a las que convoca este análisis. Desde otro lugar, Rosa Andrea Gómez Zúñiga, declara las nociones que constituyen su *Danza punk.* Con ésta se asume en la frontera, inquiere el habitar, entiende el territorio geográfico como un espacio no-ideológico, político, ni dogmático y sí un lugar de la libre enunciación desde lo corporal. Esta declaratoria, presentada originalmente con la participación performática de los integrantes de su compañía, complejiza la noción de identidad y los cánones estéticos.

Por último, Juliana Spínola teje un ensayo sobre su experiencia en la creación e interpretación de un unipersonal, el cual acompaña con los planteamientos teóricos y metodológicos de otros artistas e investigadores. El resultado es un híbrido interesante con el que precisamente ensaya su persona en relación con las afecciones provocadas por la identidad y el deseo; es decir, a través de su obra y su texto se pone en contacto consigo misma y con lo otro.

La mesa: "Epistemología de la complejidad en la performatividad dancística", no relaja la atención a la teoría surgida desde la creación artística, todo lo contrario. Desde distintas perspectivas filosóficas expone nociones de la danza que pulsan en lo general o son aplicadas en casos particulares. En primer lugar, los integrantes del colectivo "Giroscopio: Danza + Filosofía" nos comparten de las experiencias y algunos de los alcances obtenidos en el Primer Coloquio Universitario de Danza y Filosofía, realizado en el año 2015 en la UNAM. Con esta especie de relatoría ponen a la luz su visión sobre la producción y el estudio de la danza en nuestro país, sus bases epistémicas y objetivos en el coloquio, los apoyos con los que contaron, así como las prácticas recurrentes entre investigadores, entre otros componentes de este tipo de encuentros.

Gloria Mendoza y Alicia Sánchez parten de la pregunta "¿Es posible que exista un robot *performer*?" para elaborar interesantes nociones sobre las posibilidades fenomenológicas y producciones discursivas entre cuerpos humanos y cuerpos tecnológicos en escena. Los procesos de investigación, producción, realización y presentación de su propuesta artística SAGA, el robot actuante son el caso de estudio con el cual enriquecen el debate sobre las inevitables ligas entre arte y ciencia.

En continuidad con el hilo de la mesa, el que esto escribe toma la imagen pictórica de un pájaro desmembrado, documentada a finales del siglo xix, como punto referencial para proponer una noción teórica sobre los procesos simbólicos que participan con el cuerpo del *performer* en la creación de acontecimientos escénicos. Lo contemporáneo, lo anacrónico y el *pathos* son las guías conceptuales para su formulación.

Finalmente, Jorge Gutiérrez Salazar, forja un acercamiento epistémico sobre la danza en la actualidad sustentado en el entrecruce de paradigmas artísticos con ciertas propuestas surgidas en la filosofía, las ciencias sociales y una mixtura de tratamientos sobre lo performativo. Este artículo es un caso de puesta en relación entre diversos constructos teóricos en tanto herramienta para comprender un objeto, una obra o suceso artístico. Respecto a los últimos dos artículos, queda pendiente el ejercicio de asentar sus abstracciones en casos específicos.

Con esta emisión, el lector podrá dar cuenta de propuestas que buscan producir conocimiento, ya desde el análisis de creación de obra, o bien, desde la experiencia que brinda la participación directa en procesos creativos. Éstas propuestas subrayan la posibilidad de pensar la escena desde sí en estrecho vínculo con el estudio de la estética, la filosofía y las ciencias; tienen la intención de registrar, de alimentar la memoria y los encuentros generados, pero también, buscan fortalecer y vigorizar reflexiones que estén a la altura de las inquietudes, los temas y sus tratamientos en la actualidad.

Ponentes

Mesa 2

Poéticas y nuevas prácticas en los dispositivos de la escena contemporánea

Raúl Parra Gaitán

(Docente Universidad Distrital FJC de Bogotá)

Creador, docente e investigador en historia de la danza. Obtiene la licencia (2001) y la especialización (2005) en Artes del Espectáculo, mención danza, de la Universidad París 8 (Francia), y la maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (2012). Como docente ha estado vinculado a la Escuela Nacional de Arte Dramático (1990-1992), la Academia Superior de Artes de Bogotá (1994-1998). De 2007 a 2010 es el coordinador de artes escénicas de la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital, donde actualmente se desempeña como docente de planta. Ganador de la beca de investigación en danza del Ministerio de Cultura (2008 y 2014). Publica el libro *El potro azul, vestigios de una insurrección coreográfica* (2015) y varios artículos en libros y revistas especializadas en Colombia y Francia.

Rosa Andrea Gómez Zúñiga

Nace en Mexicali, Baja California en 1982. En 1998, a la edad de 16 años, se integra como ejecutante al grupo de danza contemporánea Paralelo 32. Ha sido reconocida en distintas ocasiones por el PECDA de Baja California en la categoría jóvenes creadores (2002 y 2007) y por el FONCA (2007) en la categoría creadores escénicos. De 2004 a la fecha, ha encabezado distintos proyectos creativos (Luna Luna y SinLuna Danza Punk) y ha participado como intérprete invitada en A POC APOC y Foco al Aire. Actualmente es directora, bailarina y coreógrafa de SinLuna Danza Punk, compañía independiente de danza contemporánea y es licenciada en danza por la UABC en donde actualmente funge como docente. Es becaria del FONCA en la categoría jóvenes creadores (2013-2014).

Juliana Spínola

Licenciada en Educación Artística con Habilitación Plena en Artes Escénicas por la Universidad de Sao Paulo (Brasil). Intercambio académico en Teatro por la Universidad Nacional Autónoma de México. Terapeuta en Thai Yoga Masaje por el ITM Massage School (Tailandia). Fue becaria del Núcleo Coreológicas (Laban), en Caleidos Cía. de Danza (Brasil). Integrante de la Cía. Bardo Teatro México (actriz y preparadora corporal) e idealizadora de Moksha in Project. Ha trabajado con artistas internacionales, como Alberto Villarreal (México), Teatro da Vertigem (Brasil), Lot Meijers (Holanda), La Pocha Nostra (MEX-EUA), Raúl Iaiza (Polonia), entre otros. Ha impartido cursos y talleres de teatro-danza, expresión corporal y performance en espacios como La Cantera, Tendal da Lapa, Casa de Cultura Mexiquense, MBAM, Casa Actum, Colegio María Izquierdo.

El potro azul:
una aproximación a la recuperación, la reconstrucción y la conservación del patrimonio coreográfico colombiano

Por Raúl Parra Gaitán

La presente ponencia está compuesta de tres partes: punto de partida de la indagación, problemas y cuestionamientos investigativos, y cuestiones de quien revisita histórica y creativamente las danzas del pasado en Colombia.

La propuesta hace parte de la investigación sobre El potro azul que se ha planteado como una visita y recuperación de esta danza y particularmente del fenómeno dancístico en que se ha convertido Jacinto Jaramillo (1906-1997), como pionero de la danza moderna en Colombia, como formador de bailarines y creadores, y como reconstructor y creador de danzas folclóricas.

Esta pieza coreográfica de veintisiete minutos de duración[1], en la que se utilizan los pasos de la danza del joropo, recrea el tema histórico de la lucha sostenida en la década de los años cincuenta por Guadalupe Salcedo y el movimiento guerrillero liberal de los Llanos Orientales, que combatían contra los poderes políticos de los dirigentes conservadores de la capital. Estrenada el martes 27 de mayo de 1975, en el Teatro Popular de Bogotá (TPB) por el Ballet Cordillera, la obra es recibida con beneplácito por el público capitalino y se ha convertido en referente histórico de la danza colombiana.

Ganadora de la beca de investigación Cuerpo y Memoria de la Danza (2014) del Ministerio de Cultura y publicada como *El potro azul*, vestigios de una insurrección coreográfica (2015), este ejercicio de acercamiento y apropiación al patrimonio coreográfico colombiano se ha continuado con una segunda parte que hemos llamado Apariciones, y que nos conducirá a la creación de una nueva versión de la pieza.

1 El tiempo de duración se toma con base en el video hecho en la última función del Ballet Cordillera, en septiembre 27 de 1989 y sobre la cual se hace la presente reconstrucción de la pieza.

Jaramillo reúne en esta pieza los resultados de muchas de sus investigaciones sobre la danza tradicional y en ella se hace patente la temática sobre el héroe traicionado. En *El potro azul*, hay la certeza de que el personaje central de esta danza representa a un héroe que lucha por sus ideales y que luego de los acuerdos de paz es engañado por sus adversarios. Sin embargo, no solamente Guadalupe Salcedo, sino Simón Bolívar o Manuel Rodríguez[2] son ejemplos de ello y cualquiera de los tres puede perfectamente ser el personaje del guerrillero que aparece en la pieza coreográfica. En este sentido, Jaramillo propone un anacronismo de las imágenes donde héroe (el guerrillero) y hombre-caballo (el potro) aparecen para recordarnos diferentes momentos de la historia política de nuestro país donde se reúnen lucha y engaño. Si concedemos a Salcedo ser el protagonista de El potro azul, por ser considerado un centauro revolucionario, podemos pensar igualmente en Simón Bolívar, quien pasó, de la misma manera, muchas horas a caballo durante, antes y después de la campaña libertadora y quien además se convirtió en el héroe admirado por el maestro Jacinto Jaramillo. El libertador y Guadalupe Salcedo se encuentran amalgamados y encarnados en el papel del guerrillero que la pieza propone y en un espacio que se repite, los Llanos Orientales de Colombia.

Durante el proceso investigativo surgieron algunos interrogantes: ¿En qué momento se considera que una danza está perdida? ¿Cuándo ya no hace parte del repertorio de una compañía? ¿O porque desapareció de la memoria corporal de los intérpretes al olvidarla o porque éstos han muerto? ¿Qué tanto de una danza tiene que faltar para considerarla perdida? ¿Cuánto se debe recuperar para calificarla como encontrada? ¿Sólo porque ya no se baila está perdida? ¿Si está grabada en un registro audiovisual se puede decir que la danza existe? O, si está en notación, ¿la partitura vale como obra de arte completa? La simple supervivencia de un título en el seno de la memoria colectiva, dice Pouillaude (2009), se considera como su estado de existencia, aunque éste sea fantasmagórico, lo cual nos conduce a cuestionarnos sobre la naturaleza efímera de la danza, sobre el estado de *fantasma* de la creación coreográfica. Estado que podemos considerar desde la percepción del cuerpo bajo la influencia de la escena por parte del espectador; y, desde la desaparición constante del espectáculo a medida que éste se ejecuta.

Definido por Michel Bernard (2001) como corporeidad espectacular, el cuerpo y el movimiento del bailarín al estar sumergidos en las metáforas del espectáculo son tomados como campo relacional con el mundo, como instrumentos de saber, de pensamiento, de emoción y de expresión poética. A este cuerpo con capacidad de transformaciones constantes Bernard lo llama "fantasmagórico", debido a

2 *La balada de Manuel Rodríguez* de Pablo Neruda, poema recitado en el tercer cuadro de *El potro azul.*

Fotografía: Daniel Lugo

que en escena este cuerpo se convierte en un laboratorio donde se fusionan su historia, su saber y los condicionamientos socioculturales y la experimentación del movimiento, para producir nuevas formas estéticas y, con ello, inventarse otro cuerpo.

En forma similar, para Geisha Fontain (2004), el cuerpo en escena es sólo una temporalidad provisional que produce otra temporalidad provisional: el movimiento, el cual obedece al espacio físico y metafórico para transformarse continuamente. Esta capacidad de aparición y desaparición del cuerpo que danza y de la danza ha conducido a coreógrafos como Merce Cunningham a afirmar que la danza es un arte no permanente que se "aferra al instante en que se presenta, y su vitalidad, su fuerza y su seducción provienen justamente del carácter único del instante" (Vaughan, 1997). Igualmente, cada instante requiere de un estado de cuerpo, de una forma de estar y de proceder en el movimiento que caracteriza a cada danza y nos es recordado cada vez que visitamos las danzas del pasado. A la desaparición constante de la danza, se le puede considerar una segunda categoría de fantasma, debido a su carácter efímero, a la pérdida de la obra inmediatamente después de su aparición, de su conversión de visible en invisible.

Pero, ¿cómo puede definirse entonces la danza? ¿Es indefinible porque no es tangible? ¿Dónde comienza y dónde termina? ¿Qué es lo que queda en la memoria luego de que ella "desaparece"? ¿Qué y cuáles son los trazos dejados en el espectador? Merce Cunningham prefiere considerar la danza como "evanescente" y la compara con el agua (Cunningham 2009). De la misma manera que el agua que se escapa de las manos empapándolas, la danza queda en la memoria corporal de los cuerpos que la bailaron y, por el contagio kinestésico, en el cuerpo del espectador.

Para quien se dedique a la reconstrucción de danzas, tal memoria y tal contagio

son las fuentes para la recuperación. Recurrir a los recuerdos que los bailarines tienen de una danza, de su creación e interpretación, de los vestigios corporales y mentales que aún les quedan es comprender que éstos son una documentación orgánica que se transforma constantemente, porque en el proceso natural de la memoria esta documentación se encuentra en un juego constante de traducciones y transposiciones. El hecho de visitar una pieza coreográfica nos conduce a comprender que el proceso de gestación, creación y presentación escénica de la misma obedece a una "trasmisión" oral y corporal, que contiene ya un juego constante de interpretaciones, tanto por parte del coreógrafo y del intérprete como del investigador. En este proceso de trasmisión de movimiento, se crean dispositivos para pasar ciertas informaciones relacionadas con lo cinético, pero también con lo sensible; uno muestra, el otro repite; uno guía, el otro sigue; uno mira el movimiento en el cuerpo que guía e intenta copiar el movimiento buscando los mismos mecanismos (cambios de peso, motores, continuidad, dinámicas) que lo acercan a las diferentes calidades, direcciones y sentidos propuestos.

El reconstructor de danzas tiene la posibilidad de acercarse a un hecho danzado pasado, y contiene el deseo enorme de poderlo describir y ser "fiel" a este hecho insólito. Esta actividad se despliega entre el material tangible y el ficcional que le servirá para la pesquisa de esa danza esquiva, de ese fantasma que pasó fugazmente, ejercicio hecho desde hace siglos por los bailarines que interesados en el patrimonio de la danza, han inventado diferentes acercamientos para conservar, recuperar, rehacer algunas danzas. Estas experiencias que se tienen al entrar en contacto con las danzas del pasado, contienen potencialmente un resultado creativo, una reacción artística que busca acercarse a las originales, que sirven de referentes para ser danzadas o como impulso creador de una nueva danza. Entre las prácticas de conservación o recuperación que han sido utilizadas por compañías, grupos, investigadores, creadores o estudiosos de la danza están: la adaptación, el repertorio, la versión, la relectura o reapropiación, la reconstrucción, la re escenificación, la reposición, la tergiversación, entre otras. Algunas han sido utilizadas desde hace tiempo por compañías de danza clásica, y han sido importantes para la conservación de coreografías del siglo XIX.

Sin embargo, uno de los cuestionamientos que surge con relación a estas prácticas creativas de recuperación es el de la fidelidad al original, al cual se recurre con frecuencia en el medio de la danza. Victoria Pérez Royo (en Naverán, 2011) considera que las obras visitadas deben ser consideradas no tanto como "productos finales de una actividad creativa", sino más bien como procesos, lo que posibilita su re-escenificación ya que las posibilidades de acercamiento a la obra original se amplían exponencialmente. Toda re-escenificación, continúa Pérez, contiene grandes cargas de subjetividad, creatividad e imaginación, que son propias del reconstructor y que se verán reflejadas en la producción final.

Tales posibilidades de acercamiento a la obra original pasan por la dificultad de reconstruir el momento histórico en que fue puesta la obra; la formulación de un segundo sentido de la obra, así como la creación de historias faltantes; el interés particular de reproducir experiencias propias del creador (estados de cuerpo, intereses temáticos personales, etc.) y la interpretación que hace el reconstructor sobre la obra investigada. La reconstrucción en estos términos se presenta no sólo para "actualizar" las obras del pasado, sino para plantear problemas propios de la danza, al incorporarlas, al hacerlas cuerpo, al reflexionarlas y proponer conocimientos con y desde el cuerpo del investigador, quien generalmente reinterpreta la danza investigada al no poseer los mismos elementos de estilo y ni la cualidad de ejecución propios de la obra reconstruida (Archer & Hodson, 1999). En general, las danzas, cualquiera sea su género, más que objetos acabados con una estructura estable, son hábitos motrices repetidos miles de veces, compuestos y recompuestos con diversos grados de libertad, en las que su material

primario es el cuerpo humano "que despliega sus acciones en un espacio-tiempo tridimensional y que se produce como experiencia vivida" (Islas, 1995).

Revisitar piezas de danza en Colombia implica un ejercicio de análisis y ubicación en contexto, así como la búsqueda de modelos de descripción y comprensión de tales prácticas. Los cuestionamientos anteriores exigen un esfuerzo adicional para describir la danza desde su particularidad, el movimiento, que a su vez requiere aproximarse al problema de investigación al menos desde tres perspectivas complementarias: la perspectiva teórica e historiográfica de las experiencias y comprensiones recientes de la danza como documento histórico, así como de los fenómenos culturales y artísticos en que éste hace marcada presencia (tal perspectiva aportaría tanto al conocimiento de hechos y personajes que nos antecedieron, como a la comprensión del desarrollo dancístico en el país, por sólo nombrar dos); la perspectiva de la inserción de los procesos de identidad corpórea de las poblaciones dentro de un contexto histórico y social que enmarca las especificidades del ser colombiano (diferenciación de formas de asumir el movimiento, dependiendo de las regiones colombianas); y la perspectiva de la relación entre las manifestaciones coreográficas que han sido importantes para la danza en el país (influencias, copias, evoluciones).

De esta manera y a partir de las fuentes a las que se recurrieron: el programa de mano de septiembre 27-28 de 1989; entrevistas efectuadas a lo largo de varios años a miembros del Ballet Cordillera; el video del Ballet Cordillera de la función del 27 de septiembre de 1989 en el Teatro Colón, en homenaje a Jaramillo, y numerosos recortes de prensa, entre otros, se ha realizado una primera versión narrada de la pieza. De esta primera versión hemos tomado cada una de las diez partes que la componen, y las hemos repartido en los ocho intérpretes (hombres y mujeres), de la compañía de danza contemporánea Colectivo Carretel de Bogotá, para hacer una segunda interpretación en movimiento. Cada uno de los intérpretes está construyendo individualmente o en grupo una propuesta danzada de la parte de la versión narrada que le correspondió. Esta segunda interpretación contiene, elementos cinéticos y motores de joropo (danza tradicional de los llanos orientales utilizada en el versión original) que servirán para la creación de un lenguaje de movimiento, base para la construcción de la nueva pieza. Es importante mencionar que entre los integrantes del grupo se encuentran bailarines de joropo, flamenco, hip-hop y contemporáneo que están aportando material de movimiento a la actual exploración. La nueva versión busca mantener la temática de pieza original, haciendo un paralelo entre los procesos de desmovilización de guerrillas y paramilitares que se han sucedido en Colombia. No obstante, la exploración, las improvisaciones, el intercambio de ideas entre los participantes, darán los lineamientos para la creación de la pieza.

Referencia Bibliográficas

Adsher J. & Hodson (1999) *Teoría y práctica del análisis coreográfico,* Valencia, España, Centre Coeogràfic de la Comunitat Valenciana.

Bernard M. (2001) *De la création chorégraphique,* París, Francia, Centre National de la Danse.

Cunningham M & Lesschaeve J.(2009) *El bailarín y la danza. Conversaciones con Merce Cunningham,* Barcelona, España, Global Rhrythm Press.

Fontain G. (2004) *Les danses du temps, Recherceches sur la notion du temps en danse contémporaine*, París, Francia, Centre National de la Danse.

Islas H. (1995) *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia,* México, INBA, CENIDI Danza José Limón.

Naverán I. de (Ed) (2011) *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza,* CDL3, Barcelona, España, Cuerpo de Letra y pensamiento, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Institut del Teatre.

Parra R. (2015) *El potro azul, vestigios de una insurrección coreográfica,* Bogotá, Colombia, Ministerio de Cultura, Imprenta Nacional.

Pouillade F. (2009) *Le désœuvrement chorégraphique, études sur la notion d'œuvre en danse,* París, Francia, Librairie Philosophique J VRIN.

Nociones de danza punk

Por Rosa Andrea Gómez Zúñiga

Ponerle apellido a la danza en nuestros días resulta ser tarea difícil. Como se sabe, el apellido en las artes funciona como adjetivo calificativo, si hablamos de pintura minimalista, de escultura renacentista o de arte acción, de inmediato el que escucha recrea imágenes en su cabeza que lo remiten a un estilo particular de expresión creativa.

En la danza, en cambio, los adjetivos dejaron de cumplir su función hace ya algunos años. La calificación de "posmoderna" aplicada a la danza, por ejemplo, resulta difícil de definir. Por su parte, la noción de "danza moderna" tampoco satisface a todo el mundo, e incluso Martha Graham nunca aceptó que se calificara así a sus creaciones.

Sin embargo, se sabe más o menos lo que ese término (danza moderna) quiere decir, cuando lo usamos: nos referimos a una forma de espectáculo coreográfico inventada a comienzos del siglo XX, que significó una ruptura con la danza clásica.

La expresión "danza posmoderna", que apareció en los círculos especializados estadounidenses en los años setenta del siglo pasado, se refiere a una realidad mucho más inasible. A nuestro juicio, la mejor definición fue la que dio hace algunos años el coreógrafo Alvin Ailey en una conferencia de prensa cuando argumentó que por danza posmoderna deberíamos referirnos a toda la danza posterior a Merce Cunningham.

Hay allí una suerte de frontera histórica que refleja bien el problema aquí abordado, no de una, sino de varias generaciones de bailarines que han tenido que definirse frente a este genio norteamericano de la segunda mitad del siglo pasado, ya sea procurando prolongar su obra, o por el contrario, oponiéndose a su estilo y a su estética.

Fotografía: Cortesía DanzaNet

Esta filiación es evidente en el contexto norteamericano, pero de ningún modo en Europa. Si bien es cierto que Merce Cunningham ejerce desde hace más de cuarenta años una influencia considerable en Francia, donde se dice inspiró la estética de más de un coreógrafo joven, esta influencia perdió terreno en los últimos 20 años, tanto en Francia como en el resto de Europa, frente a la aplanadora alemana llamada Pina Bausch.

La propia Pina Bausch es un ejemplo paradigmático de lo que aquí se expone pues, como sabemos, se desarrolló en Essen (Alemania) pero se formó en la Julliard School of Music de Nueva York. Pero no se puede circunscribir la tendencia posmoderna al estilo de danza teatro creado por ella en los años setenta, aun cuando desde entonces se la haya imitado en el mundo entero.

En realidad, la danza contemporánea carece de unidad estilística y estética: es un edificio complejo cuyos pisos, numerosos, están todos amueblados de manera diferente. Por eso no es posible reducirla ni a la escuela postmoderna norteamericana con los ejercicios neoclásicos de Karole Armitage (llamada la bailarina punk, por presentar conciertos de este tipo de música en sus coreografías), o al minimalismo de Trisha Brown en sus comienzos, ni a las compañías europeas influenciadas por Pina Bausch, cuyo estilo es tan diferente en Francia, Alemania, Bélgica o España.

En este contexto, cómo no mencionar, fuera de esas dos grandes escuelas, el butoh y a los coreógrafos que, en el Japón, tratan de ir aún más lejos y escapar de la camisa de fuerza de los estilos y apellidos creados por Occidente.

En realidad, la danza contemporánea es tan rica, tan diversa, que una de las únicas contradicciones en su constitución como disciplina, es precisamente el hecho de que todo lo que se hace, todo lo que se baila, busca ser siempre calificado en torno a un parámetro de interpretación que queramos o no siempre busca la comparación con Graham o lo moderno, o con Cunningham y Bausch o lo posmoderno, entre otros.

De alguna manera, los apellidos que se le pueden adjudicar a la danza fueron ya todos conquistados, son propiedad privada o marca registrada de los autores que les dieron luz o de quienes los reproducen. ¿Y qué pasa entonces con la danza en la frontera? En nuestra frontera en el siglo XXI. Tenemos claro que los tres sujetos paradigmáticos de quienes hemos venido hablando (Graham, Cuninham y Bausch) bailaron de alguna manera en respuesta o como consecuencia al contexto sociocultural que habitaron. Quienes habitamos la frontera mexicana en los noventa del siglo pasado, sabemos que el posmodernismo es demasiado barroco para comprenderlo y que la posmodernidad habita este lugar desde hace demasiado tiempo para poderla representar.

En cambio, el punk es un habitante permanente de esta frontera aunque con ciertos matices, como sabemos, la forma originaria del punk era una forma expresionista de transgresión (como la de Mary Wigman), buscando liberarse de los corsés estéticos y de la opresión, de la autoridad y en general buscaba estar en desacuerdo con la sociedad convencional, así como de los estigmas sociales.
El punk original no daba explicaciones y buscaba incomodar a lo establecido chocando, ofendiendo y molestando, siendo y haciendo siempre lo "políticamente incorrecto" y lo opuesto al buen gusto, a la moral y a la tradición. En un primer momento era básicamente una serie de actitudes de transgresión estética y musical (en la vestimenta, el peinado, etc.), aparejadas a una serie de comportamientos de disconformidad cotidiana, que se fueron acentuando.

En su naturaleza original, la cultura del punk fue principalmente la de la libertad individual, que tendía a crear creencias en conceptos tales como el individualismo y el pensamiento libre. La ideología punk contenía muy a menudo una visión crítica del mundo, presentando a las sociedades modernas como limitadoras de la humanidad. Esta ideología se solía expresar mediante la música punk, a principios de los años 70, tenía una filosofía algo diferente a la de nuestro punk, basada en la idea de "There is no future" (no hay futuro). Ese concepto era pesimista, desesperado, destructivo y agresivo hacia la sociedad.

Pero el punk de nuestra frontera no es igual que hace treinta años, aunque se siguen conservando partes de su naturaleza. El punk fronterizo del que estamos hablando, puede resumirse en

- "hazlo tú mismo", "hazlo a tu manera" (en inglés, "Do it yourself").
- Rechazar los dogmas, y no buscar un único punto de vista.
- No actuar conforme a las modas y a las manipulaciones mediáticas, además de estar en contra del consumismo

Nuestro punk no es ideológico, no es político, no busca cambiar las cosas, no quiere ser original ni tiene como objetivo caerle bien a alguien. Nuestra danza punk es un ejercicio anacrónico que quisiera haber nacido en la década de los 20 del siglo pasado, pues se identifica más con la ideología de Tristan Tzara y con el momento en que uno podía nombrar a las cosas de la forma en que se le diera la gana. Dadaísmo por ejemplo.
Nuestra danza punk es fruto de nuestro contexto sociocultural en el arte, no es cosa seria ¿por qué hacer arte carente de humor?, ¿por qué llenar la vida de drama cuando ya hay demasiado en la realidad? Nos gusta el ballet y nos gusta tanto como el piso, nos gusta el piso, amamos el piso, siempre queremos estar en él y permanecer enterrados, queremos que la luz traspase el piso, queremos fotosíntesis en nuestra danza
Esta es entonces nuestra investigación-creación, esta es entonces nuestra danza punk, esta es entonces la danza punk de sin luna

DESEO Y TRAVESÍA[1] UNA POSIBILIDAD DE CREACIÓN

Por Juliana Spínola
Universidade de São Paulo - USP (Brasil)

NOSOTROS GENERALMENTE VIVIMOS, POR MÁS PARADÓJICO QUE PUEDA PARECER, DE MANERA A SEPARARNOS DE LO QUE PODEMOS.

Luis Fuganti, *Cuerpo en devenir*

La intención de esta ponencia es compartir una *posibilidad de creación* y sus posteriores reflexiones, dialogando sobre el entrecruce de experiencias de creación personal con experiencias propuestas por otros artistas cuya trayectoria dialoga con la mía. Es importante subrayar el constante dialogo entre práctica y teoría, dialogo sin el cual nada de lo presente expuesto sería posible, discutir la calidad del *deseo* como motor creador, la necesidad existencial de decir algo tanto al mundo como a uno mismo y, finalmente, la *travesía* hecha dentro de un individuo que encuentra su identidad a través de la creación de una obra de arte.

Utilizaré como ejemplo concreto y cercano la creación de mi primer unipersonal, intitulado *El Otro* y les cuento el por qué. Cuando empecé a imaginar (y en momentos soñar) El Otro tenía dos ideas muy presentes: reflexionar sobre el lugar del *extranjero* en la sociedad y desarrollar el deseo de expresar una explosión de ideas burbujeantes en mi cabeza. Para entender la idea de "extranjero" recurrí primero a mi experiencia personal subjetiva y luego, recurrí a un hallado en medio de mis investigaciones teóricas, que fue Stuart Hall y su libro *La identidad cultural de la posmodernidad*. Yo acababa de regresar a Brasil después de haber estado trabajando mes y medio en la Ciudad de México. La decisión de hacer tal viaje, el viaje en sí, el convivio con otra cultura y el trabajo creativo basado en emotividades y elementos *performáticos* fueron las circunstancias ideales para que yo tuviera mucho material para crear algo.

1 Es importante aclarar que el término "travesía" fue empleado en la ausencia de otro término más apropiado, que en este caso sería algo como "atravesamiento". Debido a que tal término no existe en el vocabulario de la lengua española (Ref.: RAE – Diccionario de la Real Academia Española). Una lástima circunstancial que transforma el significado inicial en otro significado de igual importancia.

Fotografía: Gabriel Ramos_Isoptica

Pero ¿cómo?, o mejor, ¿qué? En este momento, haré una pequeña regresión para explicar cómo llegué al unipersonal y porqué este lenguaje se tornó tan potente para mí en aquel momento y cómo sigue reverberando hasta hoy, incluso a través de esta reflexión.

LAS NUEVAS FORMAS DE CREACIÓN: DEL PROCESO COLABORATIVO AL UNIPERSONAL

En la Universidad de Sao Paulo (Brasil) tuve la oportunidad de estudiar a profundidad un tipo de proceso de creación contemporáneo llamado *colaborativo*. Se podría resumir brevemente como un procedimiento que depende de muchos involucrados, en dónde cada quién ejerce su función específica desde el primer día de ensayo, sin olvidar el proceso como un todo. Esta dinámica fue detalladamente explicada por Antonio Araujo, director teatral brasileño *(Teatro da Vertigem)*, en cuya compañía tuve la oportunidad de involucrarme profesionalmente en el último año.

> (...) si fuéramos a definirla sucintamente [la dinámica del colaborativo], se constituye en una metodología de creación en la que todos los integrantes, a partir de sus funciones artísticas específicas, tienen igual espacio propositivo, trabajando sin jerarquías –o con jerarquías móviles– dependiendo del momento del proceso y produciendo una obra cuya autoría es compartida por todos. (ARAUJO, p. 1).

En proyectos dentro y fuera de la escuela, pude experimentar cómo era crear a partir de esta premisa, entender sus puntos débiles y sus potencias. De alguna manera, crear y permanecer en un proceso colaborativo te hace percibir qué tanto se involucra cada quién y eso es parte fundamental del "resultado" del proceso, pues uno depende del todo al mismo tiempo que cada quien tiene una función muy clara que ejercer, pues del contrario, se refleja negativamente en el trabajo de todos los demás. Asimismo, la cuestión de la "autoría en el *proceso colaborativo* está ubicada en una zona de frontera, de acuerdos delicados y tensos, pues intenta lidiar con las exigencias del colectivo, al mismo tiempo en que reclama el reconocimiento individual" (RINALDI, p. 2). Algo complicado cuando se están trabajando temas tan personales.

Así que directa o indirectamente, el colaborativo me ha llevado a la experiencia del unipersonal. Tal vez porque había una pulsión de poder expresar un mundo de ideas y una sensación de no tener espacio para trabajarlas o por que los "traumas" del proceso colaborativo me llevaron a querer experimentar un proceso en donde yo fuera la responsable de todo y no tuviera que depender de la entrega de los demás. Sin saber ciertamente el por qué, algo se fue acomodando en esta travesía.

El unipersonal como generador de poéticas del individuo y constructor de una identidad artística

> Para Grotowski, la exposición personal es el acto de alcanzar la propia individualidad y, por lo tanto, no es necesario aprender cosas nuevas, pero, al contrario, eliminar barreras. (RINALDI, p.6)

Yo no necesitaba crear una nueva técnica o algo novedoso, y sí, descubrir las barreras personales que debería romper. Primeramente, es importante aclarar que unipersonal no es sinónimo de monólogo, y muy probablemente sea también diferente del solo. Empiezo por traer a la voz las palabras de Nerina Dip para reflexionar sobre las diversas posibilidades que se presentan. Nerina, en su texto *La potencia política y poética del unipersonal*, nos explica, por ejemplo, que "cuando pensamos en monólogo estamos refiriéndonos a una persona que habla consigo misma y que lo que plantea no está dirigido a nadie. Según la etimología se trata de un discurso que se hace uno a sí mismo; (...) en el monólogo solo hay un personaje, en el unipersonal aparecen varios" (DIP, p. 2).

En relación al espacio –elemento fundamental para el unipersonal, por posibilitar la creación de diferentes atmósferas– Dip nos cuenta que "en el monólogo el espacio en el que se desarrolla la acción no cambia a lo largo de toda la obra. (...) Ya en el unipersonal el desafío para el espectador es mayor debido a que las acciones se desarrollan en diferentes espacios y no hay jerarquía de uno sobre otro, sino que todos los espacios ficcionales son importantes para el desarrollo de la acción. En el primer caso la platea asiste a una fábula como alguien que espía. En el segundo, y debido a la variedad explicitada, la cuarta pared es derrumbada y el espectador es interpelado directamente" (DIP, p. 2, 3).

Esta última constatación nos permite observar un carácter más político-social que se demuestra en la mayoría de los unipersonales. Hay una necesidad de decir algo directamente al público que lo observa en aquel mismo momento, como un tipo de testimonio u opinión acerca de algún tema específico. El *performer* en este caso "asume el desafío de construir y decir desde un lugar auto-gestivo y logra vincular el aspecto formal (la forma unipersonal) con un contenido de trazo político". (DIP, p.3)

Aclarado el principal elemento de posible equivocación conceptual, podemos también decir que el unipersonal es casi el opuesto del colaborativo, pues en el primero todas las funciones se concentran en un único individuo, capaz de organizar y desorganizar sus ideas, creando así un auto-análisis continuo de su mismo proceso. Me arriesgo a decir que en el proceso de un unipersonal lo que se observa es la implosión-creación-explosión de un individuo multifacético y casi omnipotente: el creador de unipersonales

> (...) solamente como identidades-en-diferencia que cualquier identificación es posible, y que un sentido de identidad comunal pueda ser alcanzado. (BERNSTEIN, p.12)

No hay una regla para crear un espectáculo unipersonal porque es algo particular y único de cada creador, que parte esencialmente (como he mencionado al principio) de una necesidad de expresar una idea o una opinión acerca del mundo, casi siempre directamente relacionada al contexto en el que se inserta el propio creador. Este individuo hablará de su travesía por el mundo, partiendo de situaciones que lo atraviesan en el camino y que por eso necesitan ser dichas.

Lo que también se puede afirmar respecto a este tipo de proceso es que él mismo se cuestiona y se analiza, a manera de percibir las variadas voces dentro de su "ser creador" y externar estas voces a manera de visualizar cómo una idea pasa a una acción. Según Araujo, "la idea es un principio, no un fin. El actor debe de buscar la traducción artística para la idea. (...) No rechazar ninguna idea, respetando la primera imagen o impulso encontrados, sin juzgar el valor de su producción". (RINALDI, p. 3, 4)

Básicamente, es importante dar vital importancia al deseo motor que me lleva a imaginar qué es lo que quiero decir, o nuevamente, en palabras del maestro Antonio Araujo, la "intuición amorfa". Esta sería, metafóricamente, la semilla del proyecto; aquello que todavía no sabes qué es, pero que te interpela como cuando despiertas de un sueño que parecía tan real y piensas que realmente viviste lo que soñaste; algo como la manifestación del inconsciente. Entonces, debido a la importancia dada al trabajo con la memoria, el inconsciente, los deseos y la auto-investigación de las travesías de un individuo, este proceso adquiere un carácter investigativo en el área antropológica, pues estamos prácticamente hablando de la construcción de una *identidad*.

> El arte de la vida significa producirse a sí mismo como superación cuya necesidad se vuelve querer expandir su fuerza para de ahí manifestar su querer, su crecer como juego de la vida. Es a partir de la expansión y de la intensificación generadas por las fuerzas creadoras que la vida puede volverse una obra de arte. La vida solo se manifiesta como acción cuando hay un querer, un hacer, una actividad que impulsa la voluntad. (SILVA, p. 66)

Hablando de la construcción de una identidad, no podría dejar de mencionar al antropólogo que me ha acompañado en muchos momentos de esa travesía. Stuart Hall, en su libro *La identidad cultural de la posmodernidad*, hace una separación conceptual para definir cada sujeto y su identidad, de acuerdo con su momento histórico. La separación es la siguiente y les anticipo que es principalmente didáctica: el sujeto del iluminismo, el sujeto sociológico y el sujeto posmoderno. No me puedo dar el lujo de explicar cada uno de ellos y sólo me queda decir que estamos viviendo, según Hall, la etapa del *sujeto posmoderno*, es decir, un sujeto fragmentado y compuesto de variadas opiniones acerca de asuntos multidisciplinarios/globalizados, una identidad que camina hacia distintas direcciones. En nuestra época:

> El sujeto asume identidades diferentes en diferentes momentos, identidades que no son unificadas alrededor de un "yo" coherente. Dentro de nosotros hay identidades contradictorias, empujando en diferentes direcciones, de tal manera que nuestras identificaciones están siendo continuamente desplazadas. (HALL, p. 3)

A partir de reflexiones como las de Stuart Hall y sus diversos referentes, puedo acercarme a lo particularmente discutido en este texto, que sería el *deseo* inicial o *intuición amorfa*, y la travesía para llegar hasta dónde estamos en este momento. Un confronto de ideas y acciones que muchas veces caminan en direcciones opuestas, pero en algún momento logran identificarse con el objetivo principal del individuo. Según John Locke "la identidad de la persona alcanza la exacta extensión en la que su conciencia puede ir para atrás, para cualquier acción o pensamiento pasado" (HALL, p. 7, 8), colocando la idea de que para hacernos conscientes de nuestros deseos del presente tal vez sea necesario mirar hacia atrás y observar el camino recorrido, el que posibilitó la construcción de este deseo que se revela a través de necesidad

Experimentando la dinámica del unipersonal, me deparé con muchos desafíos y descubiertas estimulantes. ¿Cómo puedo concretar una nueva posibilidad de creación en dónde el diálogo se hace entre yo y uno mismo? ¿Cómo aterrizar una escena a partir de todo lo que surgía en mi mente, que se transformaba en algún tipo de sensación y se desarrollaba creando un discurso? ¿Cómo encontrar un contrapunto? ¿Cómo identificar la necesidad?

Y me han de preguntar: ¿Y no te confundías? ¿No te perdías en el camino? Les podría contestar algo así: perderme fue parte esencial de la travesía, pues gran parte de trazar un camino es perderse en él. Yo sabía que mi deseo, aunque muy abstracto todavía, se concretaría en algún lugar, en (in)determinado tiempo.

> Existe un momento, en el proceso de creación, en el que tenemos que identificar qué tipo de animal nuestra obra es. Y la razón sería porque entonces sabremos cuál será su periodo de gestación. Un hámster lleva 16 días, un perro son 9 semanas, un ser humano, 9 meses y un elefante, 24 meses. Cada especie tiene su propia gestación, entonces cada obra debe ser pensada como un animal distinto. E intentamos identificarlo tempranamente en el proceso. (LEPAGE, R. *Entrevista*)

En mi opinión, hay procesos que pueden llevar toda una vida. Son procesos en transformación constante; por otro lado, también hay que aceptar que las obras mueren, o sea, las obras tienen su tiempo de vida. Así como su periodo de gestación, también tienen su periodo de desarrollo hasta que llega un punto en el que ya no pueden existir materialmente. Me parece bello pues le cobra significado a partir del momento que ves al creador como un ser que le da vida a otro ser, a través de la creación artística.

> El uso que hacemos de nuestra sensibilidad y de nuestro lenguaje atraviesa formas de poder. A través del uso de nuestra sensibilidad separamos nuestro cuerpo de lo que él puede, a través del uso de nuestro lenguaje separamos nuestro pensamiento de lo que él puede. (...) Nosotros perdimos la capacidad de suceder en el inmediato porque creemos que todo es efímero, que el suceso es un mero accidente, que el acaso no tiene ninguna necesidad, que el devenir no tiene ningún ser, que esa multiplicidad caótica no tiene ninguna unidad. (FUGANTI, p. 6)[2]

"El Otro" y la trans-disciplinariedad de los lenguajes

Cómo he mencionado al principio, el proceso de *El Otro* tuvo un tiempo de gestación muy peculiar. Empezó con el deseo de poner en experiencia algo que ya no cabía dentro de mi ser. Existieron momentos de explorar materiales plásticos (pintura, agua, muchos tipos de papel, plumas, plumones, globos, sal, azúcar) y de eso queda casi sólo la memoria. La música era mi constante colaboradora, siempre me proponía, me criticaba, me alentaba y a veces me dejaba sola –la soledad fue un elemento de extrema importancia para comprender el proceso como un todo. El texto también fue mi confidente, en donde pude entender relaciones entre la realidad y la ficción. Los audiovisuales también me proporcionaban otra atmosfera, un carácter onírico y lúdico para lo que pensaba que estaba buscando. Pero, ¿qué era lo que estaba buscando? Alguna experiencia distinta. (...) la experiencia es siempre impura, confusa, demasiado ligada al tiempo, a la fugacidad y la mutabilidad del tiempo, demasiado ligada a situaciones concretas, particulares, contextuales, demasiado vinculada a nuestro cuerpo, a nuestras pasiones, a nuestros amores y a nuestros odios. (LARROSA, p.3).

Nadie mejor que Larrosa para expresar qué era esa experiencia que estaba buscando. Habría que darle tiempo, habría que tener paciencia y pasión, entregarle la vida y hacer de ella una identidad, un lenguaje, un discurso, un momento propio. Y es este el momento exacto para abrir un espacio de cuestionamientos acerca del proceso de creación, las dificultades, las descubiertas, los encuentros y desencuentros. Los momentos en los que me sentía exactamente como lo describe Miriam Rinaldi, en su proceso con el *Teatro da Vertigem:* "permanente *brainstorm,* un flujo continuo de creación en el que la sensación de desbordamiento no decía respecto solamente al exceso de material producido, pero también a la ampliación de aquello que podría ser considerado el tiempo patrón de una producción teatral" (RINALDI, p. 4).

Es interesante pensar que, en el actual punto del proceso de creación, como artista y creadora, la necesidad ha cambiado de un "ser multifacético que puede hacer todo lo que se propone" a un "ser fronterizo en búsqueda de encuentros fortuitos que posibiliten la creación de algo nuevo". Todo es parte de la travesía y hay que darle espacio a cada momento como si fueran las ramificaciones de un árbol que está creciendo. El proceso es tan – y algunas veces hasta más – importante que el "resultado" final.

> Todo verdadero artista es un poco así. Yo pienso que tienes que llegar a una síntesis. Debes de empezar de ti mismo, pero en el proceso el resultado que viene al público debe de ser trascendental y general. Él debe de convertirse de todo el mundo. Pero empieza con lo personal, siempre. (...) Entonces, cuanto más fondo inmerges en ti mismo, en verdad, más universal te vas a parecer.
> (ABRAMOVIC, Marina apud RINALDI, M., p.8)

2 La trans-disciplinariedad, según Nicolescu se refiere a "lo que se encuentra entre las disciplinas, a través de las disciplinas y más allá de toda disciplina" (Nicolescu, 1996). Algo que podría llamarse "zona de lo espiritual y/o de lo sagrado".

Referencia Bibliográficas

ARAÚJO, Antonio. *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem.* Revista SALA PRETA – ECA-USP, 2006.

BERNSTEIN, Ana. *A performance solo e o sujeito autobiográfico.* Revista SALA PRETA – ECA-USP, 2001.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Algunas notas sobre la experiencia y sus lenguajes* - Conferencia La experiencia y sus lenguajes. Estudios filosóficos, Vol. 55, Nº 160, 2006.

–.*Notas sobre a experiência e o saber de experiência* – Palestra proferida no 13º COLE-Congresso de Leitura do Brasil, realizado na Unicamp, Campinas/SP, no período de 17 a 20 de julho de 2001.

DIP, Nerina. *La potencia política y poética del unipersonal.* Tucumán: CONTRALUZ, Revista de estudios sobre Artes Escénicas, Nº 2, 2010.

FUGANTI, Luiz. *Corpo em devir.* Revista SALA PRETA – ECA-USP, 2007.

GREINER, Christine. *Estratégias para pensar (e reinventar) as relações entre corpo e poder.* Revista SALA PRETA – ECA-USP, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem.

Revista SALA PRETA – ECA-USP, 2006.

SILVA, Nelson José Batista da. *Memória, esquecimento e criação em Nietszche.* Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2012.

Entrevista: *Playwright and Director Robert Lepage's Unique Creative Style. https://www.youtube.com/watch?v=pMGPzuF7B_QT*

Ponentes

Mesa 3

Epistemología de la complejidad en la performatividad dancística

Alicia Sánchez

Es una artista que divide su tiempo entre la creación, la investigación, la pedagogía, y la gestión. Con más de 30 años de experiencia en la creación de obras artísticas en danza, teatro, ópera, circo, cine, y televisión, ha realizado más de cien producciones originales en México y el extranjero. Cuanta con estudios de especialización en danza y teatro en Alemania, España, Argentina y la ciudad de Nueva York. Funda en 1991 su compañía ASYC/ El teatro de movimiento, misma que a la fecha respalda su trayectoria y su trabajo en la escena nacional e internacional. Ha sido comisionada en diferentes ocasiones por instancias nacionales e internacionales como: Festival Latino de Queens, Theatre in the Park, International Movements Project de Nueva York, Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, a través de The Rockefeller Foundation, Fundación Jumex y The Gelman Foundation. (2003). El *New York* Times nombra su nueva obra *Out of Synch* como maravillosa.

Su poética intenta conformar la hibridación de las disciplinas como parte de un proceso dialéctico de autoconocimiento.

Gloria Mendoza

Ingeniero en biónica, egresada de la Unidad Profesional Interdisciplinaria en Ingenierías y Tecnologías Avanzadas del IPN con maestría en Diseño Industrial por la UNAM. Llevó sus estudios de maestría enfocados en la línea de investigación de ergonomía, logrando crear un nexo entre la ergonomía, el diseño y la tecnología, abordando un proyecto de investigación en el área de Interacción Humano Robot.

Luis Conde

Escenógrafo titulado por la Escuela Nacional de Arte Teatral, maestro en Historia del Arte por la UNAM, programa académico donde actualmente cursa el doctorado. Ha participado como productor y diseñador de escenografía, iluminación y vestuario para más de 50 proyectos en conciertos, teatro, danza, circo, cine y televisión. Ha publicado con la editorial Libros de Godot, entrevistas y artículos en la revista *Paso de Gato* y en memorias de encuentros académicos. Ha participado en coloquios y congresos en México y el extranjero con investigaciones dedicadas a las fiestas novohispanas y al teatro contemporáneo. Es integrante del comité ejecutivo de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), coordinador del Aula del Espectador de Teatro UNAM y miembro fundador del Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance (SPEEP).

Giroscopio: Danza + Filosofía

Es un colectivo conformado por estudiantes de la UNAM: Ricardo Álvarez, Alberto González, Valeria Altamirano, Karen Fabián (Colegio de Filosofía), Berenice Quirarte, David Uriegas (Colegio de Historia) y Mireille Franco (Colegio de Literatura Dramática y Teatro); cuya misión es "propiciar, promover y difundir la reflexión y experimentación en torno a la danza desde una perspectiva filosófica a partir de una plataforma permanente que genere espacios de discusión y colaboración interdisciplinaria".

Jorge Gutiérrez

Ponente en el segundo y tercer encuentros nacionales de investigación sobre educación en danza con sede en la Escuela Nacional de Danza Gloria y Nelly Campobello. Participante del Segundo Concurso Estudiantil de Investigación en Danza. Ponente en el Primer Coloquio Universitario de Danza y Filosofía. Ha colaborado con las compañías de danza Abed Negó, Índigo 9, con el colectivo de performance la Pocha Nostra encabezado por Guillermo Gómez Peña , con la compañía Sueños Verdes Teatro y de manera independiente dentro del performance y el video con el seudónimo ATO-R-ARTE

Diplomados Tránsitos en Centro Nacional de las Artes, Creatividad y Arte Terapia en Uam Xochimilco y en el Colegio de psicoanálisis Lacaniano.

Pensar en movimiento: Resultados del Primer Coloquio Universitario de Danza y Filosofía

Por Giroscopio: Danza + Filosofía

Del 16 al 20 de mayo del presente año, se llevó a cabo el Primer Coloquio Universitario de Danza y Filosofía en las instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la unam. Nuestro objetivo general fue crear un espacio para la reflexión en torno a la práctica dancística más allá de sus categorías estéticas y sus posibilidades técnicas. Los objetivos particulares fueron proponer nuevas líneas de investigación, vincular teoría y práctica, difundir nuevas propuestas escénicas, así como reconocer la dimensión epistémica de la danza.

El coloquio fue resultado de inquietudes personales y académicas de los integrantes del ahora colectivo Giroscopio: Danza + Filosofía, desde las bases teórico-metodológicas que nos brinda nuestra preparación profesional –filosofía, historia o teatro, según sea el caso–, así como vivencias e interrogantes como practicantes de danza; queríamos conocer a quiénes compartían nuestras inquietudes en torno al quehacer dancístico, por lo que nos dimos a la tarea de investigar respecto a la existencia de otros congresos, encuentros y/o coloquios, percatando que muchos habían desaparecido, o no habían abordado el tema como nosotros lo buscamos hacer: reunir en un mismo lugar estudiantes, teóricos, bailarines, y público interesado para compartir y generar diálogo en torno a nuestro interés común.

La danza como campo relativamente autónomo de producción genera preguntas que desde sí misma no alcanza a responder. Algunas de ellas, y que resultaron clave para el encuentro fueron: "¿qué lugar ocupa la danza dentro del pensamiento y, particularmente, dentro de la filosofía?", "¿qué herramientas metodológicas puede aportar una disciplina a la otra?, "¿qué ocurre con el campo dancístico en México?", "¿puede la danza ser considerada un saber?", "¿qué nos dice la danza hoy día?", por mencionar algunas. Dimos con ello inicio a la tarea de preparar –a la par de nuestras labores escolares y de trabajo–, la primera edición del coloquio, y propiciar el diálogo y generar comunidad con nuestros colegas estudiantes y practicantes de danza.

Danza + Filosofía

En el imaginario común, la danza es pensada como espectáculo. Las dinámicas y estrategias para acercar al público a este lenguaje de la no palabra, se limitan a una serie de eventos de diversa índole –festivales, conciertos, muestras, clases abiertas, etc–, gratuitos o no; sin embargo, poco se busca la comprensión e inclusión del público a la dinámica de lo que implica la práctica dancística. Por su parte, las investigaciones en torno a la danza han sido en su mayoría el relato de las compañías y bailarines más representativos; algunas más, posteriores, provienen de las ciencias sociales, médicas o humanidades, pero todas (o casi ninguna de ellas) lo han hecho desde un eje particularmente filosófico.

Uno de los principales problemas, es que no existen espacios para el quehacer dancístico en sus dimensiones tanto teóricas como prácticas, separadas o en conjunto, mas asumir la no existencia de esos espacios puede entenderse como algo que tiene que darse per se, o que es responsabilidad *sólo* de las instituciones y academias dedicadas a la danza. Nosotros buscamos generar ese *otro* espacio, disipar esas líneas entre quién tiene derecho de hablar y hacer danza porque es una "autoridad", reconocer las dimensiones epistémicas de la danza desde las distintas disciplinas, porque no es sólo un saber del cuerpo, pues son diversos los factores que intervienen en ésta que van más allá de la estética del escenario y de un cuerpo "perfecto".

Todos coincidimos en que la danza tiene cabida en la tarea filosófica no sólo como objeto de reflexión, sino como vía y fuente del pensamiento: el cuerpo en estado de danza es una forma particular de conocimiento. La danza es más que una inspiración de las musas: emerge en momentos determinados del pensar y el hacer de lo humano, donde es utilizada e incluso negada; es una construcción del hombre, por ello, tiene historia. La toma de las calles, la negación de espacios de legitimación como la academia y los grandes auditorios, "cuando se niegan las palabras, y los cuerpos toman las calles" –en palabras de Ana María Martínez de la Escalera–, es

Fotografía: Revista Fluir

una posibilidad política y ética de la danza. Y así, la lista de reflexiones es larga e inagotable –de ahí que reflexionar en torno a dicho problema sea una tarea urgente y necesaria.

En el encuentro confluyeron diversos agentes que se interesaron por el proyecto y que, podemos decir, sobrepasaron nuestras expectativas respecto al público interesado. Como mencionamos, el proyecto tenía contemplada la participación de otros colegas, estudiantes que compartieran sus investigaciones e inquietudes. Sin embargo, por convocatoria, recibimos propuestas de investigadores consolidados en el campo, profesionales de diversas disciplinas (psicología, sociología, arquitectura, ciencias políticas, pedagogía, literatura dramática y teatro) además de la Filosofía, provenientes de instituciones públicas y privadas de la Ciudad de México y el interior de la república, así como algunos países de América Latina e Iberoamérica. A su vez, se involucraron algunas instituciones, pues contamos con el apoyo de la coordinación del Colegio de Filosofía, así como la Coordinación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, colaborando con las puestas escénicas; por su parte, el CENIDI Danza José Limón apoyó con una valiosa donación de libros sobre el tema, mientras que la UNAM hizo lo propio con textos de filosofía. Por su parte, cico y la Escuela de Diseño del INBA facilitaron el espacio para continuar el coloquio en la mayor normalidad posible después de la imposibilidad de llevar a cabo el evento en la facultad por su cierre en apoyo a la CNTE. La revista electrónica de danza contemporánea FLUIR así como *DanzaNet* cubrieron el evento,con la finalidad de dar el mayor alcance y generar así una verdadera comunidad.

Para el cierre de convocatoria, habíamos recibido 103 ponencias y más de 40 propuestas escénicas. Esto nos habla de una necesidad compartida por muchos y no por una minoría, como suele afirmarse. A esta ya numerosa comunidad, buscábamos integrar nuevos públicos, por lo que incorporamos la presentación de obras escénicas gratuitas, muchas de las cuales finalizaron con un intercambio de ideas entre los asistentes, que, en muchos casos, permanecen en silencio, contribuyendo a la idea de que el público, en tanto que no es crítico profesional, no puede cuestionar aquello que se le presenta.

Durante el encuentro, se confirmaron algunos viejos estigmas: quienes expusieron sus investigaciones, asistieron a pocas o a ninguna de las obras escénicas; algunos de los que asistieron a las obras, las criticaron bajo términos técnicos. La manera de entender la danza, sigue siendo como dispositivo de entretenimiento o como un cúmulo de saberes progresivos donde una práctica es mejor que la anterior sólo porque es posterior en su predecesora; se considera que el bailarín o coreógrafo no puede cuestionar su práctica, o que quienes investigan a la danza, lo hacen porque “no les queda de otra” y ya no son “aptos” para ser bailarines. Se ve mal a quien improvisa mientras da una ponencia, a quien no es bailarín profesional y recurre a la danza como medio y no como fin; no hablamos porque se nos puede señalar no saber lo suficiente o no ser filósofo o bailarín certificado. Estos son reflejos de un paradigma que es necesario romper, y que, desde las humanidades, se debe comenzar por reconocer las carencias epistemológicas en torno a la danza.

Por otro lado, espacialidad generada en conjunto por esa comunidad emergente, derivó en poner sobre la mesa viejas discusiones, procuró generar y discutir nuevas inquietudes y problemas; en el caso de las ponencias, los tiempos de discusión fueron insuficientes, ya que cada tema tiene la particularidad de ser visto y explorado desde diversas perspectivas –y lo sabíamos porque surgían preguntas–. Algunas de las obras escénicas integraron al público, lo absorbía como parte fundamental de la pieza, propiciando experiencias verdaderamente significativas.

A manera de conclusión

El coloquio tuvo alcances no previstos, aunque sí deseados. La revista *NEXOS* publicó una nota previa al encuentro invitando a la comunidad interesada –cosa que no había sucedido con un evento realizado por estudiantes en la facultad. La revista *Paso de Gato* publicó una nota sobre el evento; por su parte, las revistas *DanzaCuerpoObsesión* y *FLUIR* publicarán algunas ponencias siguiendo la tarea del reconocer y dar difusión a las investigaciones y reflexiones del cuerpo en estado de danza. *Reflexiones Marginales* hará lo propio al igual que *Laberintos,* ambas, publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, una iniciativa de académicos y alumnos, respectivamente. Buscamos cruzar las investigaciones, es decir, que las publicaciones dirigidas a una comunidad dancística contengan textos filosóficos, y que los filósofos lean y vivan danza desde quienes la hacen.

La UNAM, el lugar donde pasamos más de la mitad de nuestro día, es una institución conformada por diversos agentes, tiene alcances que necesitan fortalecerse y carencias que deben no sólo reconocerse, sino asumirse. Esta, nuestra iniciativa independiente, busca mantener esfuerzos con la universidad en tanto que nos reconocemos universitarios, pero no buscamos que el coloquio –el concretado y los venideros– sea absorbido por quienes promueven la danza con fines meramente didácticos. Buscamos sumar esfuerzos, ya que se dejó en claro el seguir organizando el encuentro por su pertinencia y demanda. Se denotó un acercamiento entre una comunidad fragmentada en un mismo espacio para debatir y reflexionar sobre un interés en común. Por ello, buscamos construir puentes con otros agentes involucrados para generar lindes no sólo académicos, sino de incidencia política, ética y social, ya que el diálogo y la reflexión son ejes fundamentales en este espacio.

Finalmente, el colectivo Giroscopio: Danza + Filosofía, es resultado mismo de esta suma de esfuerzos entre colegas con una inquietud en común, que busca crear una plataforma de actividades culturales y académicas, a fin de consolidar en México líneas de investigación y reflexión en torno al conocimiento dancístico desde una perspectiva filosófica

Lenguajes híbridos y mediaciones en las poéticas del cuerpo

Por Gloria Mendoza y Alicia Sánchez

Departamento de Posgrado de Diseño Industrial UNAM,

ASYC/ El teatro de movimiento

Resumen

En el propósito de explorar las posibilidades fenomenológicas de los acontecimientos escénicos, donde se cruza el cuerpo del *performer* con el cuerpo tecnológico, se llevó a cabo un proceso de investigación-acción que derivó en la puesta en escena *SAGA, el robot actuante*, donde la presencia del bailarín actor se resinifica en la relación de un robot humanoide Nao, como parte del elenco. El trabajo de reflexión en torno a lo sucedido en este proceso deriva en una serie de postulaciones en la epistemología de las artes escénicas, que abarcan desde el replanteamiento de las estructuras de una dramaturgia, hasta el hecho de la convención teatral alterna a la tradicional. Con lo cual el convivio bailarín- espectador se ve afectado, no sólo está el cuerpo del actor, también el cuerpo tecnológico. La pregunta que cabe mencionar es ¿dónde están las líneas de la presencia corporal? Si bien el trabajo reflexivo y de investigación no está terminado, las consideraciones que se hacen en torno a la investigación e interrelación robot-escena en *SAGA, el robot actuante* son una muestra de los nuevos lenguajes para abordar en la escena contemporánea, los que sólo pueden ser claramente entendidos a través de un trabajo transdisciplinario.

Introducción

La robótica social es la disciplina que se cuestiona sobre los posibles roles futuros de los robots de la vida cotidiana. Muchos son los experimentos que se hacen con robots asistentes o robots educadores, pero en los últimos años, los experimentos de robots en un escenario han cobrado fuerza y relevancia; esto debido a que la escena es un lugar perfecto para la experimentación y para la creación. Sin embargo, más allá de colocar un robot en un escenario para probar la eficacia de sus expresiones o de sus movimientos, surge un cuestionamiento más profundo, y a la vez un reto creativo: ¿Es posible que exista un robot en gestación como idea inicial y prioritaria; la relación de los niños con la nuevas tecnologías y el auto encierro, nos llevó a plantear una línea de investigación que derivó en la obra *SAGA, el robot actuante.*

SAGA el robot actuante es una obra dirigida a un público infantil y juvenil, en la cual el personaje Daniel, un niño "aislado" hikikomori, tiene un acontecimiento poco usual en su vida al aparecerse Kiro, un robot Nao, en una especie de alter ego o avatar fuera del mundo de los video juegos. Kiro es el personaje que a través de preguntas y juegos llevará a Daniel a recuperar el sentido de su existencia y a salir de su autoencierro, Hasta ahora, la historia puede parecer interesante. Sin embargo, el proceso para llevarla a cabo es lo más relevante. Una nueva revaloración de lo que es la creación dramática para nuevos dispositivos escénicos y sus relaciones con el espectador.

En este proyecto se reunieron compañías y diferentes instancias, así como especialistas de diferentes áreas: la compañía escénica ASYC-El teatro de movimiento bajo la dirección de Alicia Sánchez y Luis Villanueva, coreógrafo; la compañía interdisciplinaria BIOSCÉNICA, creada y dirigida por la artista multimedia Minerva Hernández; el Departamento de Posgrado de Diseño Industrial de la UNAM bajo la coordinación de Gloria Mendoza, quien estuvo a cargo del desarrollo del HIR (Human Interacción Robot); Sergio Vázquez, creador escénico y *performer*, y Mónica Hoth, dramaturga, quien dio pautas de escritura dramática para abordar la escena. Así es como de principio se conformó un equipo interdisciplinar que a través de la investigación y creación del proyecto escénico derivó en una investigación de perfil transdisciplinar, vinculando nuevas formas de creación derivadas de la experiencia del hecho de ir trabajando los problemas derivados de la investigación acción en el proyecto. Este espacio de producción transdisciplinar propició una reflexión profunda del proceso y del fenómeno escénico resultante, originando así la posibilidad de dar cuenta a nuevos términos para referirnos a los acontecimientos de una escena, esta vez no mediada por tecnología, sino creada en parte por la tecnología misma. En este intento por comprender lo sucedido se proponen también nuevas convenciones e incluso nuevas formas de hacer danza. Si bien se trata de un proyecto aún no terminado, se tienen elementos suficientes para hacer dichas propuestas, además de que el proyecto deja un precedente del alcance que el trabajo transdisciplinario puede tener en este momento de mezcla constante de lenguajes y de nuevas propuestas para la escena.

Antecedentes

El proyecto escénico y la investigación de la puesta en escena *SAGA, el robot actuante* surge en un momento en el que los lenguajes escénicos se mezclan y se proponen nuevas metodologías y procesos donde se conjugan arte, ciencia y tecnología. En este proyecto en particular se apela a dos campos de experimentación para conjuntarlos en una propuesta única y original. Por un lado se recurre a los discursos del cuerpo mediados por tecnología, y por otro a las experimentaciones de la robótica social en el campo de la Interacción Humano-Robot (HRI por sus siglas en inglés).

Evidentemente todas las propuestas artísticas que dialogan con la tecnología tienen como antecedente histórico a los futuristas de principios del siglo pasado. Quienes retaron los límites de las disciplinas así como sus antiguos patrones, logrando una gran cantidad de cambios y por supuesto siendo un precedente fundamental del arte interactivo y tecnologizado (Pimentel & Cecilina, 2008). En una época más reciente encontramos el trabajo de Rouschenberg y Klüver quienes mezclaron sus saberes como artista e ingeniero, respectivamente, para realizar un encuentro titulado *9 Evening,* un evento

en el que se realizaron instalaciones eléctricas de video y sonido (Muñoz, 2009). Un ejemplo más es el trabajo de Peter Campus, nombrado *Interface en 1970,* en el que experimenta con la percepción del cuerpo mediada por la tecnología del circuito cerrado de televisión (“Peter Campus”, s/f).

Por otro lado, dentro del campo de la HRI existen también algunos antecedentes de proyectos que han llevado a cabo obras escénicas utilizando robots en el escenario. Un ejemplo es el trabajo del Dr. Ishiguro quien utiliza a su androide Geminoid F para interpretar a una de las tres hermanas de Chéjov (Agíss, 2016), y de Hoffman (2008), quien logra colocar en escena a un robot interactivo con forma de lámpara que participa como personaje secundario en un drama entre dos humanos. Este segundo trabajo en particular resulta interesante porque establece la necesidad de pensar en generar una dramaturgia específica para robots.

Sin embargo, los antecedentes no son sólo históricos, sino también experienciales. Por un lado, Alicia Sánchez había participado en el proyecto *Desconfiguraciones,* un proyecto mediado por la tecnología biométrica que intentaba explorar el concepto de empatía (“Desconfiguraciones”, 2016); por otro lado, Gloria Mendoza había experimentado la interacción robot-bailarín en el proyecto *Oráculum* (“Interdisciplina”, s/f). Estas experiencias previas fueron cruciales para desarrollar la investigación en torno al proyecto *SAGA* desde una perspectiva transdisciplinaria.

El reto de la transdisciplina

Ante la complejidad de los problemas que atañen a la sociedad y a la academia en la actualidad, surgen nuevas formas de estudio y de investigación. Los saberes expertos en objetos aislados del sistema corresponden a la forma tradicional de hacer investigación disciplinar. Es decir, hace algunos años, las metodologías de investigación eran específicas de los campos de estudio al que pertenecían y los investigadores se enfocaban únicamente en aquellos que atañen a su disciplina. Sin embargo, la sobre-especialización de las disciplinas nos ha revelado la necesidad de observar los fenómenos con una perspectiva sistémica, en la que un solo lenguaje o una sola disciplina no es suficiente.
Para abordar de forma eficiente problemas complejos como la sustentabilidad, los conflictos sociales de la mediación tecnológica o las posibilidades del arte en

un mundo tecnologizado, es necesario dibujar nuevos caminos metodológicos que permitan un cruce vivo de las disciplinas. La transdisciplina, contrario a la multidisciplina, no promueve el trabajo de múltiples disciplinas de manera aditiva o como acompañamiento. Sino que requiere de una verdadera mezcla de lenguajes que permita desarrollar nuevas perspectivas. Según Espina Prieto (2007), la transdisciplina debe permitir tres tipos de enlaces:

- Diálogo entre disciplinas distintas
- Diálogo entre distintas formas de acción
- Diálogo entre ciencia y sociedad

Es decir, la transdiciplina no sólo permite el intercambio de conocimientos entre disciplinas, sino que requiere de la generación de nuevos criterios, criterios que no pertenecen a una disciplina en particular, sino que sólo son comprendidos cuando se tiene de conocimiento asimilado de varias disciplinas.
Para poder abordar las problemáticas de un proyecto como *SAGA*, fue necesario un trabajo de diálogo entre las artes performáticas y la investigación tecnológica en el diseño, para generar un proceso de investigación basado en la acción. Los nuevos criterios que se iban gestando en el proceso, mostraban la gran complejidad del proyecto y de los cuestionamientos en torno a las posibles capacidades actorales de un robot. Por lo que las metodologías de investigación tradicionales, no permitían un abordaje lo suficientemente certero. Por lo tanto, un taller de investigación-acción fue el método más apropiado para hacerlo. Una vez más, un método tan flexible, cambiante, poco riguroso y desestructurado, requiere a su vez de un diálogo constante y de la reflexión continua de forma trandisciplinaria, para llegar a un entendimiento del fenómeno que estaba ocurriendo. Por lo tanto, este proyecto, más allá de sus alcances académicos, es un ejemplo de cómo el enriquecimiento de las disciplinas favorece a la generación de nuevo conocimiento.

SAGA

SAGA, el robot actuante es una puesta en escena que tiene la particularidad de contar con un robot humanoide como actor. Para llegar a ella se llevó a cabo un proceso de investigación en torno a la pregunta ¿Existe el convivio teatral cuando hay un robot en escena? Este proceso derivó en una serie de conclusiones y de nuevas preguntas que se explican en los siguientes puntos:

La dramaturgia

Trabajar una puesta en escena con un robot es distinto a trabajarla con un títere. Esta primera postulación está fundamentada en el hecho de que el cuerpo del titiritero se encuentra presente en el escenario y acompaña al títere todo el tiempo. Sin embargo, cuando se trabaja con un robot, el titiritero, es decir, el programador, es invisible al público y se encuentra en un espacio distinto al del robot, no lo acompaña. Otra diferencia fundamental radica en la convención, el público conoce las convenciones de los títeres y por lo tanto puede interpretar sus movimientos y acciones, sin embargo, no existen convenciones hacia los robots, por lo que es necesario plantearlas y comprobar su eficacia. Finalmente, el titiritero puede trasladar su intencionalidad al títere, ya que están conectados físicamente, sin embargo, el programador no puede hacerlo con el robot, razón por lo cual el robot no tiene intencionalidad. Estas diferencias sustanciales nos hacen reflexionar sobre la posible necesidad de requerir escribir dramaturgia específica para robots, la cual debe contemplar las limitaciones del actuante robótico y postular y aprovechar las convenciones propias de los robots en escena.

La convención teatral

Un robot carece de intención y de conciencia, lo que predispone su interacción con el resto de actores y con el público, modificando la convención teatral.

- El robot no responde ni estimula directamente al actor. La interacción real sucede entre el programador y el actor a través del robot.
- En escena sólo se encuentran el actor y el robot, al no haber interacción el actor se encuentra solo en la escena. No hay implicación emocional.
- La intencionalidad aparente del robot fue impresa por el actor en él.
- Hay interacción entre el actor y el público, también entre el robot y el público. Por lo tanto existe el acontecimiento escénico.
- Director y programador son mediadores de la escena, ya que contribuyen a que suceda el acontecimiento escénico sin estar dentro de la escena.

El convivio teatral

El convivio teatral sucede en *SAGA*, ya que el público logra conectarse empáticamente con el actor y con el robot, logrando así la ficción. El robot logra simular estar dentro del drama a través de sus movimientos, diálogos, diseño y de la intencionalidad que el actor le imprimió, por lo que para el público, el robot se vuelve actor. Sin embargo, el robot por sí mismo no puede generar este convivio, es dependiente de un actor humano en escena y del trabajo del programador para lograrlo. Por lo que tal vez se pueda hablar de una nueva forma de convivio, de un convivio mediado.

La incertidumbre

Uno de los problemas con los que nos enfrentamos a lo largo del proyecto fue la incertidumbre en el buen funcionamiento y precisión de las acciones del robot. Un robot con funciones autónomas como Nao es también susceptible de error, cada paso está calculado en función del estado actual del sistema, por lo que ninguno de sus pasos es igual a otro. Esta incertidumbre es un reto para el actor, ya que debe estar preparado para responder a las imprecisiones del robot, a "adivinar" sus tiempos y remediar las "equivocaciones". Pero es también esta incertidumbre clave para lograr la empatía del robot con el público, ya que los humanos nos identificamos mejor con aquello que es imperfecto como nosotros, que con aquello que es infalible. Sin embargo, la incertidumbre de la respuesta del robot es un reto claro para el actor, quien debe remediar en escena, pero también para el director y programador, quienes deben anticiparse a la misma y minimizar o aprovechar sus efectos.

Visión prospectiva

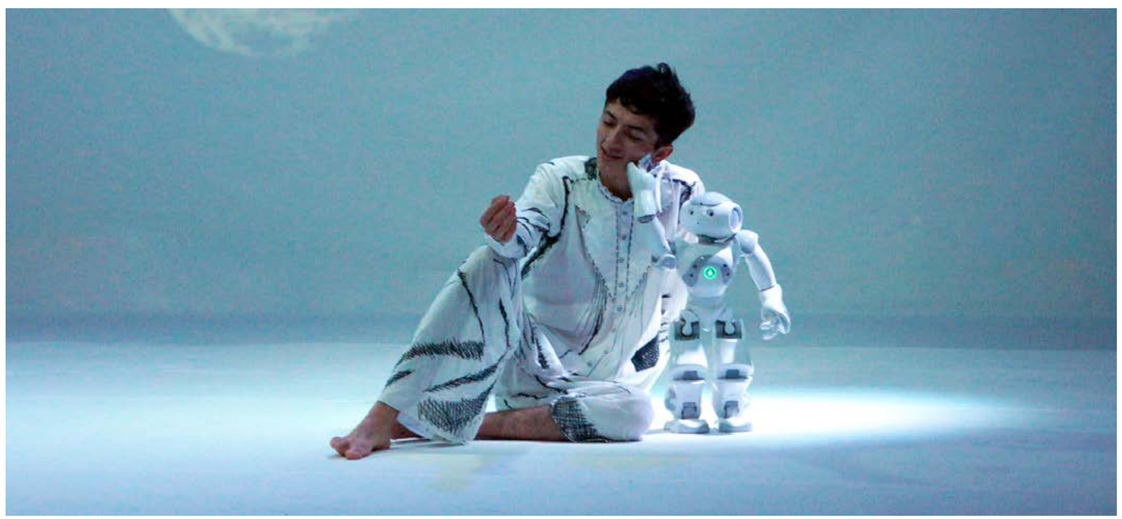
El experimento *SAGA* constituye una propuesta única, ya que es el primer proyecto de este tipo en realizarse de forma transdisciplinaria, por lo que también es el primer proyecto que se cuestiona desde la disciplina de la danza y que postula posibles nuevas formas de creación y de comprensión del fenómeno escénico. Aludiendo a los términos propuestos por Dubatti (2015) de tecnovivio y convivio, podría postularse la existencia de un tercer término intermedio. Desde la definición de Dubatti la escena con un robot sería un tecnovivio, ya que se trata de un dispositivo sin intencionalidad ni consciencia, se trata de una relación hombre-máquina. Sin embargo, durante el fenómeno de SAGA, es claro que existe un convivio, ya que el público logra conectarse con el robot, que genera gran empatía por su diseño y movimientos. Además, como ya se ha mencionado anteriormente, es el actor humano quien puede imprimir intencionalidad en el dispositivo robótico, creando la ilusión, frente a público, de que se trata de un robot-intérprete. Por lo tanto, se propone un nuevo tipo de convivio, un convivio que es mediado por el programador y el director, un convivio que acontece con el robot a través también del actor. Esta afirmación demuestra que nos enfrentamos a un nuevo fenómeno, y por lo tanto, a nuevas posibles formas de escena. Es necesario que este proceso de reflexión detone la creación de nuevos términos, que logren definir con mayor precisión este cruce entre lo artificial y lo humano, esta nueva forma de convivio.

Por otro lado, la reflexión en torno al fenómeno no se queda únicamente en el campo de lo conceptual. Si se puede hablar de nuevas formas de crear en la escena, entonces también se debe reflexionar en torno a los procesos necesarios para hacerlo. *SAGA* demostró también que el proceso creativo del actor-bailarín es complejo y sumamente retador. Por un lado, el actor debe hacer todo aquello que su rol demanda, en lo que consiste su trabajo habitual; por otro, debe además poder imprimir intencionalidad en un dispositivo aparentemente inanimado, que en ocasiones simula estar animado. Los dispositivos robóticos son difíciles de comprender, porque son máquinas que comparten el espacio con los humanos e interactúan al mismo tiempo con ellos que con el entorno; además se trata de objetos que proyectan nuestra humanidad en cada uno de sus movimientos y en cada una de sus acciones, debido a su alto grado de antropomorfismo. Finalmente, un robot que demuestra una sofisticada inteligencia artificial, logra engañar al ojo humano, haciéndole creer que es verdaderamente inteligente y por lo tanto, que tiene consciencia de sus actos. Lidiar con esta complejidad no es el único reto del actor, además, éste debe ser capaz de lidiar con las particularidades de la tecnología, con aspectos técnicos, como la duración de la batería del robot, los tiempos de programación que son distintos a los tiempos de la danza o aquel porcentaje de incertidumbre del que se hablaba anteriormente. Estas realidades permiten también postular la posible necesidad de nuevas formas de trabajo y nuevas formas de entrenamiento del actor, preparándolo para trabajar con compañeros robots. Tal vez en un futuro sea cotidiano ser especialista en el trabajo escénico con robots.

Por último, este proceso transdisciplinario no sólo permite reflexionar en torno a la danza y la danza del futuro, sino también en la robótica del futuro. La robótica social trata de averiguar cómo deberían ser los robots del futuro, aquellos que se volverán de uso cotidiano. Existe un gran potencial en los robots para las artes, y aunque es muy ambicioso postular la idea de un robot artista, sí es posible hablar de robots diseñados específicamente para realizar el trabajo de Nao en este experimento. Si contáramos con un robot diseñado específicamente para el trabajo escénico, que contemple los tiempos creativos de la escena y que permitiera mayor número de convenciones dramáticas, posiblemente se lograrían procesos más profundos y de mayor impacto. Así que es pertinente hablar de la necesidad de vislumbrar la escena como uno de los futuros roles de un robot social, y por lo tanto de la posibilidad de diseñar robots específicamente para ello.

Conclusiones

El proyecto *SAGA*, el robot actuante, más allá de una puesta en escena fue un experimento, que permitió el diálogo entre disciplinas y que logró hacernos reflexionar en torno a la danza, la robótica y la necesidad de explorar nuevos fenómenos y nuevas formas de creación. Se requiere de una reflexión más profunda en torno al fenómeno para comprenderlo en su totalidad, o al menos para nombrarlo y definirlo. Sin embargo, se trata de un precedente de, tal vez, una nueva forma de hacer danza, de una de las formas futuras de la escena. Por lo tanto, es necesario también que el fenómeno se replique y que se modifique, para así lograr establecer y entender estas posibles nuevas danzas y estos posibles nuevos lenguajes. Por lo pronto, las reflexiones de lo sucedido quedan como antecedente y punto de partida.



Referencias

Agíss, O. M. (2016). *"Ser o no ser: la identidad, desde el autómata al androide, en la escena." telondefondo.* Revista de Teoría y Crítica Teatral, 11(23), 143–154.

"Desconfiguraciones." (2016, mayo 26). Recuperado a partir de http://bioscenica.mx/desconfiguraciones/

Dubatti, J. (2015). "Convivio y tecnovivio. El teatro entre infancia y babelismo". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* Vol, 9, 44–54.

Hoffman, G., Kubat, R., & Breazeal, C. (2008). *"A hybrid control system for puppeteering a live robotic stage actor". En Robot and Human Interactive Communication,* 2008. RO-MAN 2008. *The 17th IEEE International Symposium on* (pp. 354–359). IEEE. Recuperado a partir de http://ieeexplore.ieee.org/xpls/abs_all.jsp?arnumber=4600691

Interdisciplina. (s/f). Recuperado a partir de http://fonca.cultura.gob.mx/encuentro/antonio-isaac-gomez-positron/

Muñoz, B. (2009, junio 6). "¿Transdisciplina y performatividad?" Recuperado el 29 de agosto de 2016, a partir de http://revista.escaner.cl/node/1581

Peter Campus. (s/f). Recuperado el 29 de agosto de 2016, a partir de http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?LG=GBR&ID=900000000067529&na=&pna=&DOC=bio

Pimentel, M., & Cecilina, L. (2008). *El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales.*

Prieto, M. P. E. (2007). "Complejidad, transdisciplina y metodología de la investigación *social". Utopía y praxis latinoamericana*, *12*(38).

Colaboraciones

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo **editorialrcnd@gmail.com.**

Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

Warburg y la danza: resquebrajamientos y flujos entre poéticas del cuerpo vivo

Luis Conde

¿Cómo y desde dónde pensar la escena contemporánea? ¿Qué sentido tiene? Son preguntas que se me presentan para mi participación en este encuentro. De principio, al pensar la escena me resulta difícil soslayar la importancia del cuerpo humano, medio e instrumento esencial para la transmisión de sus expresiones. Pensar el cuerpo me refiere al valor que éste tiene en un país como México, al contexto de violencia física y psicológica a las que comúnmente está expuesto: actos represivos como respuesta a reclamos sociales, explotación laboral, trata de personas y el desgaste que implica habitar en ciudades desbordadas, por sólo nombrar algunas condiciones adversas. Este contexto me invita a dejar por un momento los discursos y convenciones de lo escénico para entender los desdoblamientos expresivos del cuerpo en su día a día, para preguntarme por el sentido de vida del ser que lo habita, aquel que intenta salvar un vacío aparentemente inexorable para sobrevivir, para encontrar su lugar en el mundo; es decir, me llevan a pensar el cuerpo como un territorio de impulsos surgidos desde sus legítimas necesidades, y en consecuencia, un medio para ejercitar sus cambios, más que como objeto de canje, producción y consumo. Entonces puedo pensar la escena, y la danza en particular, como un ámbito de posibilidad emancipadora de ese cuerpo en consciencia, donde las tensiones que operan en lo interno, potenciándose hacia lo externo, lo otro, inquieren un orden de las cosas.

Esta pulsión que busca reivindicar la vida a contracorriente me remite a las obstinadas y sutiles afirmaciones de un ritual, a un estado particular donde el ser dispone de su vacío para establecer un diálogo, una apropiación con su propia naturaleza. En correlación, la escena me supone un constante comportamiento dual donde el cuerpo se piensa y se desempeña, donde opera la humanidad desde la animalidad; como en el héroe referido por Isabel Balza[1], el que allí acciona no sólo es humano, es una entidad en estado híbrido que despliega energías evocadoras más allá de su corporalidad.

Desde este punto, el presente escrito es sólo el origen de una serie de reflexiones que de manera transversal buscan algunas conexiones entre la escena actual y "El ritual de la serpiente", estudio realizado a finales del siglo XIX por Aby Warburg[2], donde se atienden los significados de la cerámica, la pintura, el vestuario, los movimientos del cuerpo humano y su relación con las serpientes en las danzas de los indios pueblo, comunidad localizada entre Nuevo México y Texas. En su artículo, Warburg se pregunta: "¿en qué medida puede servirnos el estudio de la concepción pagana del mundo, tal como persiste hasta el día de hoy [finales del siglo XIX, principios del siglo XX] entre los indios pueblo [...]?"[3] Inevitable resulta agregar, ¿en qué sentido esto puede ser de utilidad para entender la danza contemporánea? Para ello, traigo la noción ofrecida por Giorgio Agamben sobre lo contemporáneo, donde éste no necesariamente está ligado a nuestro pasado reciente, sino a las expresiones que, más allá de tiempos y espacios, resuenan en nuestro presente.[4]

Los ejercicios con los cuales los habitantes del pueblo se infundían en una mejor relación con su contexto inmediato y trascendental son un buen ejemplo para desplegar, al menos en cuatro sentidos, el estudio del cuerpo humano en construcción de discursos: 1. El plano existencial proyectado por el ser humano como puente comunicante con aquellos ámbitos que en una relación dialéctica, le son por ontología diferentes y al mismo tiempo necesarios: lo natural y social. 2. El dominio de herramientas extensivas de su propio cuerpo para la vida práctica y trascendental. 3. El sentido estético y el poder conferido a sus producciones materiales. 4. Las nociones metodológicas utilizadas con el fin de entender tales prácticas.

Respecto al plano existencial, el dominio de herramientas y las producciones estéticas, me interesa para esta ponencia no la descripción de Warburg sobre la danza de los indios pueblo, sino la referencia que hace respecto a la representación de un pájaro desmembrado pintado en una vasija, la cual era utilizada tanto en las tareas de la vida cotidiana como en el ámbito de la ritualidad. En las imágenes [1 y 2] se aprecia el pájaro separado en sus partes básicas: las plumas traseras, las alas y el torso con cabeza, "de tal forma que lo convierten en una abstracción heráldica que, al igual que los jeroglíficos, ya no requiere ser contemplada sino leída. He

1 "El héroe es más o menos que humano [...] se acerca a lo divino o encarna una naturaleza animal. Bordea los límites de la humanidad: por ello nos atrae, porque tanteando ese otro lugar más allá del hombre nos hace entender qué es lo específicamente humano" Isabel Balza. "De hechicera a santa: la piedad heroica de Juana de Arco." *Tábula Rasa,* núm. 14, enero-junio, 2011. Universidad Mayor de Cundinamarca, Bogotá, Colombia. Consultado en la web en julio de 2016.

2 Investigador alemán nacido entre 1866 y 1929. Heredero de una fortuna, creador de una profusa biblioteca y archivo de imágenes, dedicó su vida y sus estudios a las ligas entre el arte del renacimiento y las manifestaciones paganas. Sin duda, es uno de los precursores en el estudio de lo performativo en tanto energía inscrita en expresiones más allá de la escena acontecimental. Su *Atlas* es una aplicación de ello, un ejercicio de constelaciones móviles que revela las pulsiones constantes del cuerpo humano y sus asentamientos en la producción de imágenes a lo largo de la historia del arte. Su trabajo ha sido una influencia esencial para los historiadores del arte Hans Belting y George Didi-Huberman. Desde hace cuatro años sus metodologías y planteamientos teóricos han acompañado mis estudios, gracias a mi tutora de doctorado, Linda Báez, investigadora del IIE de la UNAM y del Instituto Warburg.

3 Aby Warburg, *El ritual de la serpiente,* (México: Sexto Piso, 2004), 12-13.

4 "La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella." Giorgio Agamben. "¿Qué es lo contemporáneo?", 2008.

aquí un estado intermedio entre la imagen de la realidad y el signo, entre el reflejo de la realidad y su escritura. Por la forma de representación ornamental de estos animales, puede reconocerse inmediatamente cómo esta manera de percibir el mundo conduce al surgimiento de una ideografía simbólica".[5]

A mi parecer, la representación del pájaro fragmentado es la metáfora de ciertas zonas de producción escénica en la actualidad. Por un lado, la fragmentación de las partes del pájaro (la cola, el torso-cabeza y las alas), "signos-formas", como los llama Warburg, no emplaza a un reflejo de la realidad, su escritura se distancia de ésta para apostar a la conexión del hombre con entidades divinas; por otro, en la escena contemporánea –e insisto, no necesariamente actual–, el cuerpo se fragmenta simbólicamente para, con cada una de sus partes, desplegar pulsiones, no obligatoriamente construir narrativas o buscar la auto-referencialidad; es decir, no ser la imitación de lo otro representado. Una construcción donde el cuerpo se pone para declararse en lo uno indeterminado; donde se coloca un ser o una situación deviniendo en función de lo que se está activando.

La separación de las partes del pájaro también refiere a la fragmentación de los componentes de la escena actual gracias a los recursos tecnológicos utilizados: tiempos y espacios alternos al lugar del convivio proyectados en video[6], *mapping* y emisiones sonoras, con iluminación artificial o el uso de hologramas, así como la utilización de elementos de la naturaleza (agua y tierra, por ejemplo) alejados de su ámbito original para insertarse en el espacio físico de un edificio o un sitio urbano; todo lo cual implica un dislocamiento de las concepciones de mímesis representacional y unidad de espacio-tiempo.

Invito a repasar las siguientes imágenes mentales. El pájaro-pintura desplaza sus partes para distanciarse de la realidad y alcanzar lo divino. El ser humano en escena disloca su corporalidad de manera simbólica y figurativa para expresar cargas emotivas. En ambos operan signos puestos en un contexto de convenciones específicas. En ese sentido, ¿qué es más relevante en la escena contemporánea: el proceso de separación de las partes como proceso necesario para la creación o las configuraciones producidas durante y al final del acontecimiento? Infiero que lo primero: las pulsiones que originan el movimiento de lo físico y lo significativo, tal vez haciendo favorable el aparecer de sugerencias y descubrimientos. Dicho en otros términos, el proceso de refracción múltiple, las revelaciones que surgen de la fragmentación de lo cotidiano, desde la puesta en relación con otros seres, la ocupación de objetos y los lugares habitados.

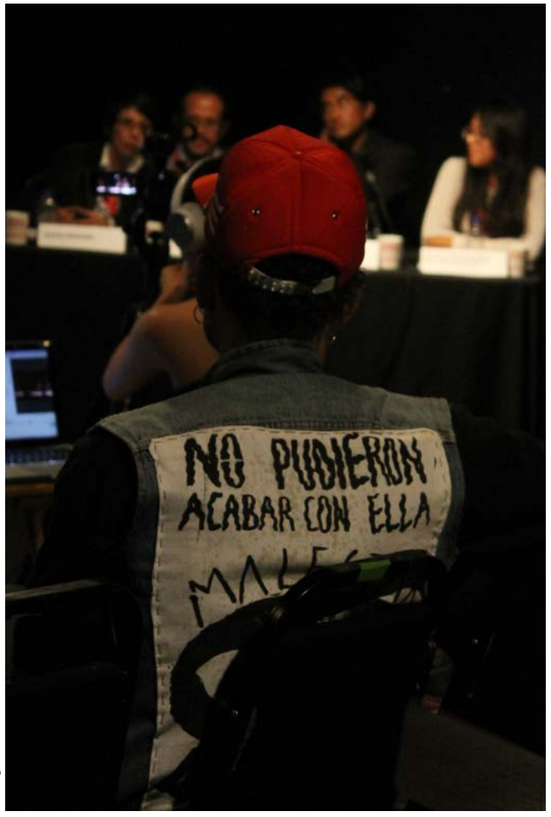
Como en el pájaro referido, en la fragmentación hay un vacío manifiesto. Este vacío entre las partes es distancia y a la vez posibilidad de unión, es separación y vínculo: tensión. Ese vacío es el del ser que busca algo, al que alude a "la falta" freudiana. El ser que reconoce el vacío en sí no necesariamente pretenderá llenarlo, acaso pretenderá encontrarle un sentido. También es el vacío entre el yo y lo otro. En ese intersticio habita el *pathos,* emoción, padecimiento motor, zona para la explicación que deviene en múltiples configuraciones, de vínculos anacrónicos entre sí, lo que a su vez rompe con la historia lineal y evolutiva de las experiencias del ser humano y la producción del arte. En tal sentido, no es posible ubicar el origen de una expresión, ésta pulsa en incontables obras y acontecimientos, como un rizoma o una constelación, es constante, está presente. [7]

Las pulsiones emanadas del *pathos* hacen implosión en

5 En esta cultura el pájaro es un tótem, "objeto de adoración en el culto sepulcral"; sus plumas son puestas en bastones, los cuales son utilizados como objeto de mediación en las oraciones. "Según las explicaciones fiables que dan los indios […] las plumas son consideradas como seres alados que comunican los deseos y las peticiones a los seres demoniacos de la naturaleza". Warburg, El ritual de la serpiente, 17.

6 Utilizo el término "convivio" desde el marco en el que lo propone Jorge Dubatti.

7 "Resulta importante afirmar que precisamente la energía simbólica de las imágenes es capaz de ponerse en circulación sólo gracias a la acción (*Handeln)* o comportamiento del individuo, es decir en la relación pragmática que se construye a través de su percepción (impresión de una energía exterior) acaecida a través de la intuición sensible y la reacción del individuo para con ella. Esta relación puede diferenciarse de acuerdo con el grado de inmediatez o distanciamiento que posea: reacción inmediata (reflejo primitivo) o reacción mediada (abre espacio de reflexión y por lo tanto de re-creación). Para ello requiere del espacio de reflexión (*Denkraum*) donde el creador tiene la oportunidad de definir, al revivirlos (*nachleben*), los principios orientadores de la composición fundados en el conocimiento de su pasado, la comprensión de su presente y la proyección de su futuro, es decir en la conciencia de sus transformaciones. Warburg definió esto como una 'ciencia de las imágenes' y llamó la atención sobre el hecho de que la imagen es un proceso: Ciencia de las imágenes/ Una ciencia de las imágenes:/ I la imagen en el momento, II la imagen del recuerdo/ la imagen del futuro. Esto permite examinar la imagen y su esfera de acción desde una perspectiva predominantemente antropológica, que en principio conciba al cuerpo mismo del hombre como medio expresivo con que se produce iconicidad: la imagen se manifiesta como gesto corporal, entendido éste como impulso movimiento hacia afuera (la *Urwort* como núcleo expresivo pero en términos visuales, es decir, la *Urform*) generado en respuesta a la excitación provocada por el estímulo exterior. Y aquí es donde Warburg identifica la dinámica de toda afección, es decir del pathos al que, por su expresión icónica compleja (secuencia de movimiento corporal), denomina fórmula pathos." Linda Báez Rubí. *Aby Warburg, El Atlas de imágenes Mnemosine.* Vol II. Un viaje a las fuentes, (México: IIE-UNAM, 2012), 135-136.



Fotografía: Revista Fluir

imágenes internas, que con el cuerpo surcan caminos para decirse, sensaciones que afloran. Con esto, cada forma representacional, cada acontecimiento escénico es una huella, marca mnemotécnica que establece un legado para aquel que lo experiencia. Una huella andante que ante la brevedad del hecho detona su fuerza intangible con el ejercicio rehabilitador de la memoria.

Con sus partes en movimiento, el pájaro desmembrado es una imagen fenomenológica de la escena, ayuda a comprender algunos de los aspectos esenciales desde los cuales el ser humano tiene la necesidad de poner su cuerpo en acción para afianzar, reacomodar, legitimar o cuestionar aquello que lo rodea a través de sus ligas con otros cuerpos significantes, la producción y uso de objetos, así como la invención de dispositivos en tanto recursos de transferencia objetual y discursiva.

Si acaso cuestionamos que el ser humano del siglo XXI poco tiene que ver con aquel que se desempeñó en otros tiempos y lugares, valga resaltar un principio compartido que considero esencial: en todos ellos se da una activación de recursos para experimentar y procesar un constante juego de restituciones. Seres humanos que desde el centro de una espiral se despliegan para ejercitar sus búsquedas, para sentirse, para entenderse.

Con esto, regreso a la pregunta inicial: ¿De qué manera los planteamientos epistemológicos acerca de la escena pueden dialogar con sus prácticas hoy día? Aquí una de muchas respuestas: son herramientas que, en el marco de una metodología, facilitan la lectura y comprensión del acontecimiento escénico, sus procesos creativos; con estas herramientas se abre el cuerpo de la representación y se revisan sus órganos, sus funcionamientos; en estas operaciones se puede hacer uso de las experiencias surgidas del hecho, de sus artefactos y los medios manados: archivos fotográficos y audiovisuales, textos impresos o digitales, entre otros.

El desmembramiento como proceso para la representación del cuerpo humano en escena no sólo considera el ámbito del acontecimiento, lo escénico se inscribe –presente conjugado con otros tiempos, un *tempo* que pulsa constante–[8] también desde y en otras disciplinas; con esto intento reafirmar algo que ha tenido presencia en los últimos años: pensar el acontecimiento más allá de sí, asumir que éste se sedimenta en otros ámbitos representacionales. Refractar las producciones del cuerpo entre disciplinas y medios enriquece cada territorio expresivo de una manera recíproca. Escena-danza, escena-teatro, escena-sonoridad, escena-filosofía, escena-pintura, escena-tecnología, y una fértil posibilidad de vínculos significantes. Finalmente, con las representaciones del cuerpo se indaga, directa o indirectamente, en el sentido y la viabilidad de la existencia.

8 "noción rítmica puesta en juego por Agamben", nota del traductor en "¿Qué es lo contemporáneo?", p. 1

Hace unos días, Alondra, compañera de clase, saca de su mochila unas hojas cuyos párrafos tienen forma de poema. Intuyo que es el que he estado esperando para darle un cierre momentáneo a mis reflexiones. Da cuenta de mi atención y me lo obsequia. Es de T. S. Eliot. Se titula "El hombre hueco". Aquí el fragmento V:

Damos vueltas alrededor de la tuna
La tuna, la tuna,
Damos vueltas alrededor de la tuna
A las cinco en punto de la mañana

Entre la idea
Y la realidad
Entre el ademán
Y el acto
Cae la sombra
Para nosotros es el Reino

Entre la concepción
Y la creación
Entre la emoción y la respuesta
Cae la sombra
La vida es muy larga

Entre el deseo
Y el espasmo
Entre la potencia
Y la existencia
Entre la esencia
Y el descenso
Cae la sombra
Para nosotros es el Reino

Para nosotros es
La vida es
Para nosotros es

Así es como acaba el mundo
Así es como acaba el mundo
Así es como acaba el mundo
No con una explosión sino con un gemido

Con el amanecer, el cuerpo acciona. El hombre hueco busca en sí. Las sombras se revelan, se mueven. Se hace el tiempo.

Bibliografía

Báez Rubí, Linda. *Mnemosine novohispánica: Retórica e imágenes en el siglo XVI.* México: UNAM-IIE, 2005.

----- 2012. *El atlas de imágenes Mnemosine: un viaje a las fuentes.* 2 vols. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales. Diez puntos de partida.* México: Editorial Libros de Godot, 2011.

------ 2014. *El teatro de los muertos. Filosofía y epistemología de las ciencias del teatro.* México: Editorial Libros de Godot.

Warburg, Aby. El ritual de la serpiente. México: Sexto Piso, 2004.

Obras consultadas en la Web
Agamben, Giorgio. "Qué es lo contemporáneo?" Consultado en enero de 2016. Disponible en: http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf

Isabel Balza. "De hechicera a santa: la piedad heroica de Juana de Arco", en Tábula Rasa (Universidad Mayor de Cundinamarca), núm. 14, enero-junio, 2011. Bogotá, Colombia, pp. 325-339. Consultado en la web en julio de 2016.
Disponible en: http://www.revistatabularasa.org/numero-14/14balza.pdf

Imagen 1. Indio pueblo con vasija.

Imagen 2. Vasija con pájaro desmembrado.

* Tomadas de El ritual de la serpiente. México: Sexto Piso

Perspectiva para pensar la complejidad restringida desde la hibridación entre performatividad y el cruce de paradigmas de la danza de nuestro tiempo

Por Jorge Gutiérrez Salazar
Universidad Autónoma Metropolitana
Centro de Investigación Coreográfica

1. Pensar el concepto de complejidad

Antes de presentar la propuesta de análisis de la danza que sugiero me parece pertinente plantear lo que pienso con respecto al concepto de complejidad. Complejidad como algunos seguramente saben tiene su raíz etimológica en la palabra *complexus*, la cual podemos entender como lo tejido en común.

Para analizar la danza desde un paradigma de complejidad considero necesario la incorporación de grupos de trabajo de carácter plural y multidisciplinario a modo de generar un imaginario común, es decir un tejido con el cual dar pie a un trabajo interdisciplinario y con ello tener la posibilidad de pensar en una complejidad "compleja". Sin olvidar que para el hecho que hoy nos convoca siempre estamos frente a entes de carácter bio-sico-social, es decir el cuerpo vivido y danzado, mi propuesta en ese sentido es más cercana al cuerpo discurso, ya que planteo un inicio de investigación cuyo apoyo es el trabajo de campo, es decir una situación de contrastación empírica con la cual tener principios de generación de conocimiento en mi campo disciplinar.

La manera personal en la que hoy abordo el tema de la danza cabe en lo que Morín definía como complejidad restringida, pues denoto la ausencia de los postulados y metodologías de las ciencias naturales y como mi diálogo está enfocado en las ciencias sociales y las humanidades prefiero utilizar el término *multidimencionalidad* para mi análisis del arte dancístico. Buscando con ello unir las nociones de unicidady diversidad en el campo de la danza y para ello mi propuesta es hacerlo desde un análisis desde la hibridación entre la noción de performatividad y el cruce paradigmático en la danza actual. De igual modo advierto un poco al lector sobre los saltos temporales que a lo largo del texto doy y los factores que iré tratando de describir a modo de dar cuenta del tema en forma de apartados.

2. La danza en el cruce de paradigmas

Pensemos por un momento en lo que para cada uno de nosotros es la danza, me imagino que al momento de realizar este ejercicio cada uno habrá pensado en las más diversas formas en las que conocemos la danza en la actualidad. Algunos por ejemplo habrán pensado en sus clases ya sea de ballet, Graham, Reléase, etc. Otros tantos en las funciones que habrán visto que incluyen muy diversas formas del quehacer dancístico y donde muchas veces aparecen elementos de otras manifestaciones artísticas, referencias a las llamadas técnicas somáticas, elementos de las artes marciales u otras actividades de la vida social.

Ante toda esta gama de expresiones ¿cómo entender el hecho dancístico en una época con características como las de nuestro contexto? Partiendo de la pregunta anterior es que surge el cruce de paradigmas como un primer momento de reflexión sobre la danza.

Sí bien es difícil establecer una definición certera acerca de lo que es la danza, para el caso de la danza escénica podemos pensar en movimiento codificado para su presentación en escenario u otros espacios físicos o virtuales, lo cual implica la presencia de seres humanos en copresencia o virtuales, interacciones, energía emocional compartida (Collins: 2009), mímesis corporal (Durkheim: 1982) y una poética propia de cada obra y cuya intención es presentarlo ante un público. Actualmente hay codificaciones de movimiento continuo (Lepecki: 2006) y apreciaciones corporales legitimadas producto de procesos educativos cuerpo- mente propias del campo de la danza, en relación como otras vistas como periferia.

Un paradigma podemos entenderlo como una manera determinada de hacer algo, de igual modo podemos pensarlo como un modelo o un ejemplo a seguir. Un cruce de paradigmas significa que por lo menos hay dos maneras de pensar que están en tensión, en el caso de nuestro tema la tensión surge cuando la danza escénica de la modernidad, se encuentra en el mismo campo (Bourdieu.Wacquant:2005) que la que se desarrolla a partir de los años 60 hasta nuestros días.

Esto significa que estaríamos ante una especie de síntesis dialéctica entre la danza de la modernidad y la posmoderna o bien un intercambio constante entre estas dos maneras diferentes de hacer danza, dando origen con ello a una danza que dentro de nuestra contemporaneidad entiendo como de transición hacia una danza "transmoderna". ¿Pero que implica hablar de *transmodernidad?*

Para Rosa María Rodríguez Magda la transmodernidad es la construcción de un meta relato cuasi moderno derivado del cruce paradigmático entre lo moderno/posmoderno en donde la multicronía, el pluralismo, la complejidad y la hibridación nos llevan a una nueva configuración de los saberes. Para Enrique Dussel el mismo concepto apunta a un proyecto transversal a la modernidad/posmodernidad; está antes de la modernidad y a la vez la trasciende, siendo una categoría de exterioridad que pretende sacar la voz propia de las culturas no europeas u occidentalizadas. Es decir pensar en términos decoloniales.

3. Entender el cruce

Para entender el cruce, Carlos Pérez Soto en "Sobre la definición de la danza como forma artística" (2008) nos ofrece referentes para entender el hecho dancístico, de su propuesta me parece pertinente citar tres formas de estética y tres formas de codificación corporal a modo de ejemplificar de una mejor manera el cruce de paradigmas.

Un primer momento estético apelara a la conjunción belleza-arte y para definir algo como arte se buscara que el objeto o producto artístico tenga características de simetría, armonía, proporción, trascendencia, etc. Este tipo de estética tiende a sermás objetivista y fue el pensamiento dominante en el arte durante la llamada modernidad. A esto el autor lo denomina estética de la belleza.

Una estética de la expresión surge a principios del siglo pasado de la mano de las vanguardias y en ella entran en juego categorías como lo violento, lo grotesco, lo feo y absurdo. Se busca que la pieza artística exprese algo sobre la subjetividad humana, este tipo de estética permite cierto relajamiento con respecto a la anterior pues su finalidad es expandir fronteras y dotar de nuevas posibilidades.

Con la dinámica de la vida social durante el siglo XX se dan dos de las guerras más violentas de la historia, terminando la segunda con el lanzamiento de bombas atómicas, a partir de estos momentos podemos ver críticas y cuestionamientos que ponen en crisis los modelos de explicación teórica racional, aunado a ello se generan o retoman los movimientos feministas, estudiantiles, de liberación nacional, etc. El arte comienza a desligarse de la idea de belleza y deja de cumplir con los preceptos de la estética. Se desplaza de lo estético como teoría hacia ámbitos sociales, filosóficos, psicoanalíticos y políticos. El arte inicia una búsqueda con la cual dejar de sistematizar la realidad para dar paso a realidades ignoradas e implícitas.

En términos formales un tercer momento estético tiene como características el cuestionamiento a las espacialidades que legitiman una obra, así como los usos convencionales de esos espacios, da lugar a la descontextualización de objetos para participar en procesos de resignificación, hay una crítica a la concepción del objeto artístico para dar paso al cuerpo como protagonista de las prácticas artísticas y de igual modo hay un replanteamiento de la relación artista- público. A este tercer momento estético-histórico Pérez Soto lo denomina estética del señalamiento.

Sumando a estos planteamientos estéticos para el caso de la danza tenemos tres maneras de codificación corporal que se corresponden con las formas estéticas anteriores y que en la actualidad podemos ver de manera clara, estos son el academicismo, el modernismo y el vanguardismo."Hay academicismo, como tendencia, cada vez que se privilegia una corporalidad particular, caracterizada por la fuerza, la destreza, las convenciones de la levedad, y un ejercicio articulado del movimiento" (Soto: 2008). Tienden a hacerse invisibles elementos de la corporalidad como la respiración, el esfuerzo, la relación con la gravedad y se acentúa la destreza física por encima de la expresividad. En ese sentido la referencia es clara hacia el ballet clásico.

"Hay modernismo, como tendencia, cada vez que se enfatiza la flexibilidad y la fluidez corporal por sobre la hegemonía de la técnica, cuando se enfatiza el trabajo con el peso, en y hacia el piso, cuando se privilegia la expresividad por sobre la destreza corporal y las simetrías visuales" (op. cit.) las referencias en este caso son hacia las llamadas técnicas de danza moderna.

"Hay vanguardismo, como tendencia, cada vez que se impugnan de manera radical las convenciones generales que enmarcan a los estilos académico y moderno, así como las convenciones en torno a la corporalidad y el movimiento" (op. cit.). Es decir, no tenemos un cuerpo, somos un cuerpo como señalaba Merleau Ponty y con ello se comienza a dar cabida a corporalidades y formas de movimiento no legitimadas dentro del campo anteriormente, se inicia una búsqueda en otras técnicas del cuerpo y que son parte del *habitus* de otros campos , se empiezan a diluir las fronteras simbólicas entre las artes construidas durante la modernidad con la noción de bellas artes, se busca eliminar la diferencia entre el arte y la vida y de igual modo entre escenario y espacio público.

Sumando a esta propuesta del maestro Pérez Soto considero pertinente dar cabida a tres de cuatro elementos que sugiere María Paz Brosas Polo (2013) con respecto al quehacer coreográfico. Estos son el surgimiento de los estudios sobre el cuerpo y que hoy dan cuenta de un academicismo con eco en la práctica dancística de donde se desprenden obras en donde el cuerpo es vehículo de estos discursos, de igual modo la incorporación de las llamadas técnicas somáticas en la formación de los bailarines, así como en la exploración y desarrollo de los procesos coreográficos donde la obra surge de las vivencias derivadas de estas exploraciones corpóreas.A su vez un tercer elemento con respecto al cruce de paradigmas da pie a un debate de carácter epistemológico en donde podemos preguntarnos ¿cuál es el elemento central en la danza? Ya que durante la época de danza moderna y con su pretendida independencia con respecto a las otras artes la afirmación del movimiento como elemento central de la danza era prácticamente incuestionable, después de la década de los 60 y el resurgimiento del cuerpo como protagonista en las artes después de la muerte del arte, surge el debate epistemológico con respecto a la materia de la danza, hoy día pudiéramos definir la idea de cuerpo en movimiento como un momento de reflexión epistemológica y con cabida en el desarrollo de nuestro quehacer dancístico.

Fotografía: DanzaNet

La danza de nuestros días será una danza en la que interviene el constante intercambio paradigmático con otros factores internos y externos del campo, a la vez de mantener relaciones con otras áreas y disciplinas pues no es un sistema cerrado, y prueba de ello es la cantidad de roles que cada uno de nosotros asume y que a su vez son producto de la inmersión en otras área de la vida social, la cual demuestran el hiperdinamismo de la danza de nuestros días.

4. Performatividad

"Los hombres hacen su propia historia, pero no lo hacen simplemente como a ellos les place; no lo hacen bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo circunstancias directamente encontradas, dadas y transmitidas desde el pasado."

Carlos Marx en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*

Los sucesos de la década de los 60 del siglo pasado marcaron una ruptura que género el cuestionamiento a los modelos racionales que apuntaban a la objetividad científica. Con ello se dio paso al planteamiento estético de la experiencia de la verdad en un sentido que permite la incorporación de la construcción subjetiva de la verdad y la modificación real del sujeto por el impacto del arte, constituyendo a la historia misma. La historicidad de la experiencia estética de este modo se convierte en la oportunidad de construirse a sí mismo más allá de los discursos y con ellotenemos la construcción del individuo como totalidad hermenéutica (Trujano: 2001).

De esta manera se da cabida a la subjetividad silenciada durante la época moderna y con ello a la

politización de las identidades discursivamente construidas pero que son algo más que la aglomeración de discursos incorporados en el sujeto. A partir de esta ruptura y retomando a Foucault se busca una subjetividad olvidada por medio de un cultivo de sí, a la vez que se piensa en crear una ética personal por medio de la cual el individuo debe posicionarse en el centro de los discursos y ocupar el lugar que le corresponde dentro de esos discursos o roles sociales. Es a partir de este momento que podemos dar paso a la idea de performatividad pues los individuos no son autómatas del determinismo discursivo o de los roles que ocupan, pero de igual modo no son seres totalmente libres que no conocen limites o que realizan acciones racionales únicamente con arreglo a fines o de entera calculabilidad.

Esta apertura ontológica-epistemológica de los años 60 si bien trae consigo la idea de las identidades políticas y manifestaciones de las cuales hoy día seguimos viviendo las consecuencias, también acarrea una serie de preguntas con respecto a los factores individuo/sociedad que dan pie a plantear acciones o discursos con el carácter de performativo y con ello de construcción de un discurso y una vida propias en términos éticos-estéticos y políticos, lo micro político como la búsqueda de nuestra subjetividad, a la vez de ser conscientes de los discursos macro estructurales, internacionales, locales, regionales o *glocales* que nos delimitan y que podríamos pensar como un modo de resistencia o desde una perspectiva neo marxista como resultado de la fetichización y del consumo derivados del capitalismo posindustrial.

A partir de mi búsqueda de la performatividad en la danza es que retomo elementos de la propuesta analítica de Pierre Bourdieu pues en cierto sentido me permite saltar la barrera del uso de opuestos binarios como pueden ser las dicotomías agente/estructura, simbólico/material, micro/macro, etc. y con ello pensar en la unión de la unicidad y la diversidad en la danza que fue mi propuesta de inicio. Pensemos en la idea de campo y la definición que el autor de las meditaciones pascalinas nos ofrece: "En términos analíticos, un campo puede ser definido como una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (*situs*) en la estructura de distribución de especies de poder (o capital) cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como su relación abierta con otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.)". (Bourdieu.Wacquant:2005. 135). A partir de esta definición surge la pregunta ¿cuáles son las condiciones dentro del campo desde las cuales se pueden generar momentos de disrupción, cuestionamiento y cambio dentro del mismo?

Propongo la utilización del término *habitus*, tanto como su versión de *habitus* desgarrado aunado al concepto de capital, pues un momento de disrupción y performatividad en el campo puede darse desde mi perspectiva de dos maneras, la primera más cercana a la noción de capital el cual podemos entender como un conjunto de esfuerzos empleados para generar, comprender o incorporar lo socialmente valorado en el ámbito en el que nos desenvolvamos, el cual puede medirse de forma material, interiorizada o incorporada. De este modo mediante una acumulación de factores, vivencias, discursos de la danza y otros campos llegar a complejizar y de ese modo tener la posibilidad de pensarnos desde otros lugares y posibilidades. La segunda desde un *habitus* desgarrado en el cual los esquemas de acción, percepción e interpretación del mundo propios de la danza no se anclan del todo ya que no generan una creencia fuerte y arraigada, surgiendo una especie de desdoblamiento desde el que puede buscarse un lugar, ruta alterna, críticas y acciones que hagan visibles esas otras realidades inmanentes del campo o de la relación de este con otros espacios sociales.

Bibliografía

TAMBUTTI, SUSANA, "Itinerarios Teóricos de la Danza" *Aisthesis* [en línea] 2008, (Sin mes): [Fecha de consulta: 20 de julio de 2016] Disponible http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835001.

PÉREZ SOTO, CARLOSTI, "Sobre la definición de la danza como forma artística [en línea] [Fecha de consulta: 22 de julio de 2016] Disponible en http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835003.

Rodríguez Magda Rosa María, "Transmodernidad; La globalización como totalidad transmoderna." *En revista Observaciones Filosóficas* No.4 2007 consulta: 12 de enero del 2016. Disponible en: http://observacionesfilosoficas.net/latransmodernidadlaglo.html

Dussel Enrique, "Transmodernidad e interculturalidad. Interpretación desde la filosofía de la liberación", en http://afyl.org/txt/Articulos/EnriqueDussel_Transmodernidad-interculturalidad.pdf

Lepecki Andre, "Agotar la danza", Centro Coreográfico Gallego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá, España, 2006

Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva.* 1a ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, Argentina, 2005.

Bourdieu, Pierre, *Poder, Derecho y clases sociales.* Editorial Desclée de Brouwer. Bilbao 2000.

Bourdieu Pierre, *El sentido práctico.* 1ª edición, Buenos Aires: Siglo XXI, Argentina, 2007.

Collins Randall, *Cadenas rituales de interacción.* Proemio y traducción de Juan Manuel Iranzo.-Rubí (Barcelona): Anthropos Barcelona: Anthropos Editorial; México: Univ. Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco; México: Univ. Nacional Autónoma de México, Fac. de Ciencias Políticas y Sociales; Bogotá: Editorial Universidad Nacional Autónoma de Colombia, 2009.Durkheim Émile, Las formas elementales de la vida religiosa: El sistema totémico en Australia, Ediciones Akal, Madrid, 1982.

Brozas Polo, María Paz, "El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea" [en línea] 2013, 19 (julio-septiembre): [Fecha de consulta: 25 de julio de 2016] Disponible en http://148.215.2.10/articulo.oa?id=115328026010

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

SECRETARIA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general

Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas